

مداخل إلى علم بحسب الأدبي



نائب

عبد الرحمن بن عبد الله  
كلية الآداب - جامعة القاهرة

١٩٧٨







اهداءات ٢٠٠٩

المرحوم أحمد زكي علي

الفاصرة

# مداخل إلى عِلمِ بحسّانِ الأدبِ

تأليف

عبد المنعم تليق  
كلية الآداب - جامعة القاهرة

١٩٧٨

دار الثقافة للطباعة والنشر  
بالتعاون مع  
دار الثقافة



مقرم





شهد القرن الماضي تحولاً لا يخطر على بال الفيلسوف التأملية حول ظواهر المجتمع والإنسان والتاريخ إلى علوم تسمى إلى تمييز موادها وخطط نتائجها . ووصل بعض هذه العلوم - حول منتصف هذا القرن العشرين - إلى درجة عالية من التقدم المنهجى وإلى نتائج يمتد بها تاريخ العلم . ويمكن القول إن تاريخ العلم اليوم أحل - فى التفسير كثير من الظواهر ودرسها - النتائج التى يتوصل إليها العلماء ، محل التأملات التى كان يصوغها المفكرون والفلاسفة . وليس الكلام هنا عن أن دور الفلسفة قد انتهى أو لم ينته ، فهذا حديث آخر ، وإنما الكلام عن أن ( فلسفة كل علم ) أصبحت تنهض على ( نتائج ) يتوصل إليها العلماء بعد تمييز مادة هذا العلم وتمييز منهج ملائم لدراسة هذه المادة . والظاهرة الغريبة من ( القادة ) التى يدور حولها للفكر العلمى اليوم ، تمييزها والوصول إلى منهج ملائم لطبيعتها . ولقد تنبأ علوم فى المستقبل لدراسة ظواهر أخرى ، ولكن علم الفيزياء - اليوم - هو آخر العلوم .

وقد حاولت فى بحث سابق<sup>١</sup> أن أضع بين يدي القارىء العرب صورة الانتقال من ( فلسفة الفيزياء ) إلى ( علم الفيزياء ) ، وأردت فى ذلك البحث أن أقوم فلسفات الفيزياء تفويهاً علمياً . وأضع اليوم بين يدي هذا القارىء صورة أخرى ، من صورة الانتقال من التفوق العلمى لفلسفة الفيزياء إلى الأصول الفلسفية لعلم الفيزياء . وتنهض هذه الأصول الفلسفية على نتائج يتوصل إليها الباحثون والعلماء الذين يؤسسون هذا العلم . ولا ريب فى أن تعريف هذه الأصول إنما يفتح المجال لتحقيق التطور المنهجي فى الأبحاث الفيزيائية كالتقدم فى الجمالية ، كما أنه يفتح المجال واسعاً للتفويحات والدراسات النقدية التطبيقية فى التراث العربى القديم والأدب عامة .

---

(١) مقدمة فى نظرية الأدب ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، الطبعة الأولى ١٩٧٣

لقد أصبحت هذه الأصول الفلسفية عن الصلات بين التعرف الجمال من ناحية والمثل الأعلى الجمال لدى الجماعة من ناحية ثانية ، وبين التشكيل الجمال من ناحية وثالثة الجماعة الجمالية والتكيفية من ناحية ثالثة ، وبين العمل الفني من ناحية وتقاليد التاريخ الفني وحفاظه من ناحية ثانية ، وبين موازنة الواقع رمزياً - في العمل الفني - من ناحية وحفاظ الواقع الظاهر ذاتها من ناحية ثانية . وهذه الصلات من الأسس التي تبين التألف النظري فتجمل ( نظره ) علمياً ، وهي التي تبين التألف التطبيقي فتجمل عمله موضوعياً .

ولقد أتى حين من الدهر - طر النهضة العربية الحديثة - كان الفكر العربي يشهد فيه ( تلك ) سيلاً إلى صحة رواية أو غير ، وسيلاً إلى تحقيق التوصل وبيان متعلها من أصلها .. الخ . وكان هذا سيلاً قوياً للهوى في برا كبره ، إذ أنه نجح عقل يكسر حدة الرأى ، لتتبع العقل والمسلمات التقليدية في درس التفكير والتعبير . أما اليوم فإن الفكر العربي يحاول الانتقال إلى ( العلم ) في درس التراث العربي الشعري والأدبي القديم منه والحديث . وليس من قبيل المصادفة أن تكون الجهة العلمية - قسم اللغة العربية وآدابها ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة - التي صدرت عنها الحركة العقلية، من ذاتها التي تصدر عنها الحركة العلمية . وهذه الصفحات التي أضعها بين يدي القارئ العربي ، هي بعض مما بدأت تشع ، جهود الباحثين في هذه الجهة العلمية ، في اتجاه الدرس العلمي للتراث العربي الأدبي .

عبد النعم النجعة

## الفصل الأول

### التعرف الجمالي

[ كيفية التعامل الجمالي مع الواقع مدخل إلى طيعة الصلة الجمالية به ]



إن القاعدة الاجتماعية لعلاقات البشر بالطبيعة تنقسم - في بعض الصياغات الفكرية - وما يقتصر ( الواقع ) على ( المجتمع ) ، بينما الصحيح أن الواقع ينظم الطبيعي والاجتماعي في آن . كذلك فإن القاعدة الجمالية للفن تنقسم - في بعض الصياغات الفكرية - وما يقتصر ( الجمال ) على ( الفن ) ، بينما الصحيح أن الجمال يوجد في الفن وفي غيره من الظواهر والأشياء .

إن الواقع أعم من المجتمع ، وإن الجمال أعم من الفن . وليس شك في أن تحديد هذه المفاهيم الأدبية بمحدود - في ذات الوقت - علاقة بعضها ببعض .

الأساس هنا أن المفهوم الصحيح للواقع والطبيعة صلة الجمالية به ، مدخل ضروري إلى المفهوم الصحيح للمجتمع وإلى طبيعة صلة الفن به .

## ( ١ )

يضم الواقع ما هو مادي موضوعي وما هو إنساني ، أي أنه يضم علاقة البشر بالطبيعة وعلاقة البشر بعضهم بعضاً .

وهو - الواقع - ليس ثابتاً وإنما هو في تطور دائم ، والذي يحكم تطوره هو مدى ما وصل إليه البشر في صلتهم العملية بعالمهم الطبيعي ، ومدى ما وصلت إليه علاقاتهم في نظامهم الاجتماعي . ولأن عمل البشر ضد الطبيعة - لسيطرة عليها وإخضاعها لأهدافهم - عمل اجتماعي ، فإن أية صلة - عملية ، روحية ، جمالية ، فكرية ، علمية ... الخ - بينهم وبين عالمهم الطبيعي ذات طبيعة اجتماعية ، أي أن كل صلة بالواقع - التي ينظم الطبيعي والاجتماعي في آن - صلة اجتماعية<sup>(١)</sup> . إن الجمال موجود موضوعي في الواقع ، في الطبيعة والمجتمع ، لكن صلة البشر الجمالية

براقصهم صلة اجتماعية ، لأنها مؤسسة على مستوى تطوُّرم العمل والاجتماع وعلى  
 منظم الجمال الأعلى . إن الخصائص الخيالية في الطبيعة تبدى وجوداً حقيقياً ، أو وجوداً  
 مستقلاً عن إدراك البشر لها ووعيهم بها . إن هذه الخصائص ليست صناعة بشرية  
 كما أنها ليست رغبات بشرية ، إنما هي البشر منها بقدر تطوُّرم التشكيكي والعقلي  
 والفكري والروحي والجمالي .

كذلك فإن الجمال في المجتمع موضوع ، غير أنه ليس مصنوعاً جامعاً للبشر ،  
 وإنما هو من صنعهم ومن خلقهم ، يلبس في حياتهم الروحية والعنقية والنفسي والاجتماعية  
 والأخلاقية ، وهو ثمرة لمستوى تطوُّرم الفكري والعلاقاتهم الاجتماعية والعلاقة  
 بين الجمال في الطبيعة<sup>(٢)</sup> والجمال في المجتمع لا يقل موضوعية عن موضوعية كل منهما .  
 وأساس هذه العلاقة أن الجمال في الطبيعة كان قائماً قبل بروز الإنسان العاقل ووضوح  
 حسيته الخيالية ، لكن هذا البروز كان — في آن واحد — انتقالاً هاماً في تطوُّرم  
 الجمال في الطبيعة وبداية نشأة الجمال في المجتمع . بدأ البشر يسمفون على الجمال  
 في الطبيعة ، وبدأوا — في ذات الوقت — يخلقون — مادياً وروحياً — جمالاً  
 على نهج قواينها وعلى حسب تطوُّرم الفكري والاجتماعي . هنا أصبح التعرف  
 الجمال يتصل بتناصر جمالية مادية وروحية ، كذلك فإنه — التعرف الجمال —  
 لم يكن عملية بيولوجية وإنما كان عملية اجتماعية تنهض على وعي البشر وحواسهم  
 المدركة والحافظة . لقد أصبح ( الواقع ) ثرياً بتناصره الجمالية ، وأصبح يبدى  
 من هذه العناصر بقدر تقدم البشر في علاقاتهم بالطبيعة وفي علاقاتهم الاجتماعية .

## ( ٢ )

ترجد العناصر والخصائص والصفات الجمالية وجوداً موضوعياً في طوائف  
 الطبيعة وأشباتها وأحيائها وفي طوائف المجتمع وعلاقاته وأنماط سلوكه  
 ومنه العليا .

إن هذا الوجود لا يتوقف على الوعى به ، إذ هو وجود مستقل عن إدراك  
البشر وإدراكهم ومعرفتهم . ولقد كانت نتائج التبل جلية — جلية ؟ — قبل أن  
يكشفها بشر ، ولأنه كانت صور القدر الاجتناعي قبيحة قبل أن يكثف المنتج  
الطبيعى قرائنها، إن الظواهر والأشياء والأحياء والعلاقات — فى الطبيعة والمجتمع —  
تتضمن عناصر وخصائص وصفات جسيمة بغض النظر عن إدراك البشر لها ،  
وبغض النظر عن تقوم القدرات المتحركة إن وقعت تلك العناصر والخصائص  
والصفات فى حيز الوعى والإدراك . وهنا لابد من دفع الخطأ — وسنحاول دفعه  
في وحدة نابعة من هذا البحث لتناول فيما : التعرف والإدراك والتقوم — بين وجود  
العناصر والخصائص والصفات الجسيمة ووجودها موضوعيا ، وبين التقوم الإنشائي<sup>(١٢)</sup>  
لها . فليس جلال التبل — جلاله ؟ — متوقفا على تقوم من يسبح فيه أو من  
يرى أروحه عن روايته أو من يقرب من عذب مائه ، وليس فتح الحرب يتوقف  
على تقوم من يخوضها منتصرا أو ميوزوما معتديا أو معتدى عليه .

إن البشر — فى كل طور تاريخى اجتماعى — يقع وعيهم على عناصر وخصائص  
وصفات جسيمة فى الواقع الطبيعى والاجتناعى . ويرتبط هذا الوعى الجمالى بالتقوم  
الجمالى الذى يتغير من طور إلى طور .

ويؤكد الوعى والتقوم الجماليان — على الرغم من التطور والتنسبة والذاتية  
فيهما — موضوعية ( الجمالى ) فى الواقع . ذلك لأن الوعى — موضوعيا بالتقوم  
فى عملية معرفية واحدة — إنما لا يكون بشئ ( موضوع جمالى ) كما أن هذا الوعى  
مرهون — فى صدد مخرءاء المعرف — بما يتضمنه من حقيقة ذلك الموضوع الجمالى .  
إن الوعى لا ينضى بمجرد التفكير والتصور ، وإنما ينضى باكتشاف خصائص  
( موضوع ) المعرفة . ويتأسس على ذلك أن مقولات ( الجميل ، السامى ، الجليل ،  
الحسن ، الوجيبس ، القبيح ... الخ ) ، إنما تشير إلى خصائص وصفات  
موضوعية .

إن المساس الأول للبشر هو أن يعرفوا واقعهم — الطبيعة الاجتماعية —  
 ( عالمهم ) ، وإن غاية هذا المساس هو أن يتغير البشر هذا الواقع . إننا نفسر العالم  
 لتغيره . وتتوقف قدرة البشر على تغيير واقعهم على قدر ما عرفوا عن هذا الواقع  
 وتتوقف معرفتهم لهذا الواقع على المدى الذي وصلت إليه علاقتهم بالطبيعة —  
 سيطرة وإخضاعاً وتوجيهاً — والذي الذي وصلوا إليه في تنظيم حياتهم  
 الاجتماعية : إن التغيير مؤسس على المعرفة ، والمعرفة ثمرة لمستوى تطور العلاقة.

وبعينا هنا المعرفة الجمالية . وفي هذا السبيل فإن عملية التعرف الجمالي عملية أساسية  
 في الحياة البشرية هي إحدى العمليات المعرفية الأساسية . وموضوع هذه العملية  
 — كما سبق — قائم في الطبيعة التي أنعمها البشر ، وفي الطبيعة التي لم يتضمنوها  
 كما أنه قائم في حياة البشر وعلاقتهم الاجتماعية وفي حياة الأفراد النفسية والروحية .  
 ومنها يمكن التعرف الجمالي حصولاً أو وصولاً — الحصول مرحلة التعرف الجمالي  
 الأولية ، والوصول مرحلة الوعي الجمالي بالحقيقة الجمالية ، وهي حقيقة ( نوعية )  
 و ( نسبية ) — فإنه مشروط بمستوى تطور الجماعة عملياً واجتماعياً وبشكل الجمالي  
 الأعلى . وهنا — في طبيعة التعرف والتفوق الجمالين — تبرز مشكلات طيبة  
 وفكرية عامة :

تنتهي المشكلة الأولى من هذه الأسس : إن العناصر والخصائص والصفات  
 الجمالية ليست ثمرة الوعي — التعرف . الإدراك — وإنما هي وجود موضوع  
 قبل الوعي في كل طور للوعي الاجتماعي إلى امتلاك بعضها . يمد — عادة — لتناول  
 هذه المشكلة بأسلوب حول كيف هي البشر واقعهم ، وحول طبيعة ذات مدركة  
 وموضوع مدرك ، بين المدرك والمدرك ، بين المعرفة والوجود <sup>(١)</sup> . ولكن من  
 زاوية المعرفة الجمالية يتحدد الشكل بالصورة التالية : ما علاقه التعرف الجمالي



وهو سبيل المعرفة الجاهلية بالتعرف والإدراك العاديين وما سبيل المعرفة البشرية خاصة ؟

وتنهض المشكلة الثانية من هذا الأساس ، إن التعرف طائفة أصل المعرفة عامة ، وسيلة الإدراك التي يتبعه تفسير ، هنا يكون الحصول على الوعي بالشيء . أى يكون ( الحكم ) حكماً من أحكام الوجود ، حكماً بوجود المدرك ، هنا عن التعرف — الإدراك — عامة . أما عن التعرف الجاهل فهو أصل المعرفة الجاهلية وسيلة الإحساس التي يتبعه تقدير ( تقويم ) هنا يكون الحصول على الوعي بالجهل في الشيء . أى يكون ( الحكم ) حكماً من أحكام القيمة ، حكماً بقيمة المدرك جاهلياً . إذا كان ذلك كذلك فإن المشكلة يتحدد بالصورة التالية : إذا كان كل تعرف — جهالياً وغير جهالى — يقوم على كل الخواص — خاصة تتأزر ببعضها الخبرات السابقة بقيّة الخواص ، وقد تشاركها في لحظة التعرف خاصة أو أكثر — فليس ثمة التعرف الجاهل خاصة محددة يتم بها ، أى ليس لهذا التعرف الخاص أداة معرفية خاصة . وهل هذا لما الذي يميز هذا التعرف الجاهل عن أى تعرف ؟ وإذا كان أساس التعرف الجاهل هو التقويم الجاهل ، وكان التقويم طائفة — جهالياً وغير جهالى — [أما يراه إلى مصدر واحد هو الإحساس ، لما الذي يميز هذا التقويم الجاهل عن أى تقويم ؟ أى أن المشكلة بمباراة أخرى هو : ما خصيصة التعرف الجاهل بين كل تعرف ؟ وما خصوصية التقويم الجاهل بين كل تقويم ؟ .

وتنهض المشكلة الثالثة من هذا الأساس بكل تعرف قائم على الإدراك . وكل تعرف تقويمى قائم على الإدراك ( يتبعه تفسير ) والإحساس ( يتبعه تقدير : تقويم ) وكل تعرف جهالى قائم على الإدراك والإحساس والتقويم الجاهل . إذا كان ذلك كذلك ، فإن المشكلة يتحدد بالصورة التالية : إذا كان البشر يتكونون الأشياء . والظواهر والأحياء إدراكات ليست متطابقة ، ويصونها إحساسات متباينة ، فإنهم

سيتمون - طبعاً - إلى تفريعات جهالية مختلفة . ثمر - إذا . هذه التفريعات  
الجهالية المختلفة - ثلاثة أمور : ما ندره الثانية ( التفاوت في التفويم بين فرد وفرد  
وبين جماعة وجماعة ) هنا ٤ - وما ندره الموضوعية ( صلة التفويم بصفات القوم :  
الوجود الموضوعي المدرك المحسوس به ) ٤ وما ندره التاريخية ( التباين في التفويم  
بين مرحلة تاريخية اجتماعية وأخرى ) ٤ . بل ما صلة هذه الأمور الثلاثة بالجهالية  
للموضوعية . التاريخية - بعضها يعض في التفويم الجمالي ٤ بعبارة موجزة : ما يميز  
هذا التفويم الجمالي ٤ .

هناك منحنى أول في البحث يترجم فيه الباحث إلى درس حركة العقل في عملية  
تمرره وإدراك الصفات الموضوعية الظاهرة أو الخفية . أو لكائن .

وهناك منحنى ثان في البحث يترجم فيه الباحث إلى درس ثمره تلك الحركة  
العقلية ، وهي ثمره تبين في الحصول والوصول للذين أشرنا إليهما ، أي في تحقق  
صورة المدرك في ذهن المدرك . وقد كان كل من التحين خاضعاً لتأمل الفلسفي  
الذي قبل التقدم العلمي والتكبيكي الأخير الذي تأسس عليه أن اصطنع الباحثون  
في التحين أدوات العلم ومناهج العلم . ومن جهة البحث الجهالي فإن العمل في  
التحين جهلاً قد أصبح من مهمة علماء النفس الذين يدرسون إحصائياً وتحريراً  
عمليات الإدراك والإحساس الجهالين وعمليات الإبداع الفني عند الفنانين . أما  
علماء الجهال ومقادير الفن فإن جهال بحثهم ليس هو ثمره التحقق في الذهن وإدراكه  
ثمره التحقق والتشكيل ، أي أن جهال بحثهم هو العمل الفني نفسه لا العمليات التي  
جرت قبل تشكيله .

وقد أعد علماء الجهال ومقادير الفن - شأنهم شأن أصحاب كل نشاط معرفي  
ومعنى ينجم إلى أن يكون علماء - يصطنعون أدوات العلم ومناهج العلم .

ومما يمكن من أمر تمايز التخصصات واستقلال العلوم ، فإن ثمة أصولاً  
فكرية هي سند الأدوات العلمية ، هذه الأصول هي التي صاغها الفكر العلمي

أساساً علمياً نظرياً المعرفة . وهنا — في هذا الأساس العلمي النظري للمعرفة — ثلاث مسائل :

المسألة الأولى :

هي أن نوضح العالم على حواسنا — وهو مصدر معرفتنا — ينتج لنا أفكاراً وصوراً . وليست هذه الأفكار والصور موجودات موضوعية خارج ذاتنا ، لأن الموجود يخرج ذاتنا موضوعياً هو مفردات العالم بالواقع — وظواهره وأشياءه وأحواله ، إنما تلك الأفكار والصور هي (صورة) هذا الواقع . إن ما حصله وعيناه وما وصل إليه من معرفة بالواقع ، هو صورة هذا الواقع ، وهي صورة لأخطاب الموجدات الموضوعية ، لكنها — هذه الصورة — ليست بعيدة عن الموضوعية . كيف ؟

هذا تجري . المسألة الثانية :

وهي أن نحقق الفرق لاشئ (بمجرد) الأفكار والصور ، وإنما تبين صحتها بقدر احتوائها على عناصر جوهرية من حقيقة الموجود المدرك ، موضوع هذه المعرفة . معنى هذا أن المدرك موجود موضوعي يخرج ذاتنا مستقل عن وعينا به ، لكن وعينا به — بالإدراك — يتبعه من تفسير والإحساس وما يتبعه من تقدير : تفهم — وإن لم يطابقه ، فإنه ليس مبداً من (موضوعيته) ، تلك أن الوعي هو امتلاك عناصر جوهرية من حقيقة الموجود المدرك . معنى هذا — من زاوية ثانية — أن المدرك موضوعي ، وأن وعينا به تتحقق موضوعيته بقدر احتوائه على عناصر جوهرية من حقيقة المدرك . هناك عوامل تحد هذا القدر وتحدده . ما هي ؟

هذا تجري . المسألة الثالثة :

وهي أن هذه العوامل يمكن درسها ومعرفة علمياً لأنها هي بلاتنا المدرك العلمي لمستوى تطور الجماعة في تعاملها مع عالمها الطبيعي ومستوى تطورها في تنظيم حياتها الاجتماعية . معنى هذا أن معرفة الجماعة وطا . حافظ لخبرتها التاريخية . ومعنى هذا — من زاوية ثانية — أن التعرف — الإدراك — تاريخياً اجتماعياً محدوداً بفترة الجماعة ،

وأن التعرف — مما يمكن من امر معرفة النهاية والانعكاسية والفردية — تقريباً  
اجتيازياً مراكباً — ومطابقاً في الكثرة من جزئياته — لتاريخ التعرف ، وأنه  
— التعرف — محدود بنمرة <sup>(١)</sup> الجماعة .

عنا نكون قد اقتربنا من الأرباط بين التعرف والتفهم ، وهذا للاتقارب  
من التعرف والتفهم الجماليين . ولابد — إحد — من وقتين ، واحدة التعرف  
ولادة التفهم .

### ( ٤ )

يلحق التعرف إلى معرفة بالواقع ، لكنه لا يفضي إلى قيام ( حلة ) خاصة  
توجه هذا الواقع . وسببنا — في الفقرة السابقة — بين سبيل علماء النفس قدوس  
التحقق التعمي وسبيل علماء الجمال والنفاد النظرين في درس التحقق التكميلي . وهنا  
نميز بين سبيل أولئك في درس الحركة التعمية والتعمية لحظة التحصيل والوصول  
المعرفين ، وسبيل هؤلاء في درس تاج هذه الحركة . أي أننا هنا نميز بين عملية  
التعرف وتاج هذه العملية .

وبلغى ، في بدء قراتنا نطف في التعرف أولاً عند بيان حده قبل تبين  
حدوده : هو توجه وتنبه وفهم وبخطة حواس ووعي من للدرك بأن  
الدرك قائم خارجه متميز ومستقل عنه . وهو ثمرة التأثر بين القوى المدركة  
والحواس المتلغية ، وبين التفاعل والإرادي ، وبين الانفعال والفعل ، وبين الخبرات  
الراضة والخبرات الملاحية . وهو ثمرة التأثر بين صفات الدرك وخصائصه وخصائصه  
من ناحية ، وصفات غيره وخصائصه وخصائصه من ناحية ثانية ، ثمرة التأثر بين  
جزئيات الأبناء والاساق والصغ . أو هو سبيل البشر إلى علمين التجريد والتعميم ،  
خلق الصور والمفاهيم ، المعرفة . ولتتمس كل ذلك في ( حدوده ) :

— التآزر هو الأساس الأول للتعرف . ومن هذا التآزر — كما سبق القول — ما يقوم بين الحواس النقية للفترة الراحة والقوى المتحركة التي تستجيب ما استقر في الحافظة والتأخرة من نتائج التحيت والتكري والتجديد . إن هذه القوى للمتحركة تشكل الخبرة الراحة — التي تلقاها الحواس — بالإحياء والاسترجاع للخبرات والحالات الشعورية والوجدانية والفكرية، وتنهض بالتأويل والاصطفاء والتسبيق والتبسيط ، كما تنهض بالتذكر وهو الحقائق ، وبالتذكر وهو إزدي . أما الحواس المتلقية فإن العلاقة بينها ( تكاملية ) : فليس إحصار شيء معناه أن تستعمل الحواس الأخرى ، كما أن عدم الحواس تبين الحاسة المتلقية لتدرك ما يجبراتها مع هذا المدرك، فقد يصير المرء شيئاً وتستعد حواسه في ذات الوقت بصراثة هذا الشيء أو ملمسه أو مفاذه . ومنها يمكن من أمر كل هذه القوى الناقية والمستعدة فاتها استجيب — كما سنرى في الفصل الثامن من هذا البحث — لاحتاجات عملية ، كما أنها محكومة في تطورها وظايفها بمستوى التطور التاريخي الاجتماعي : ، مع هذا التطور الذي لحق بالحاسة الروحية المتدفقة وبالصعور الجليل لدى الإنسان ، كانت حواسه الخارجية — البصر والسمع والشم والذوق واللمس — قد تهذبت خلال النشاط العملي . فقد صقل العمل حواس الإنسان ، وانتفل بها — عبر ملايين السنين — من ضيق الحاجة العملية الخشنة إلى تراء الحالات الشعورية والإحساسات الانسانية . فالتا كان النشاط العملي للبشر مصدراً لتقائهم وخبرتهم ، فانه في ذات الوقت أساس لتطور حواسهم من صورتها القريزية البدائية إلى صورتها الإنسانية الحالية : فقد أصبحت حواس الإنسان الأول حواساً ( إنسانية ) عندما اكتسبت ، باعتبارها وسائل للإنسان في صلاته العملية بعالمه الطبيعي والاجتماعي ، رفاقة وعفوية بتقديم تلك الصلة وتطورها . فالعين قد اكتسبت وظيفتها الإنسانية لما استوعبت عملها

النفس المباشر من نظر ورؤية وإحساس ، ولجأهذه إلى الملاحظة المتسعة والمراتب  
للدقائق والنو المتأمل ، أي حارص العين هنا الإنسانية أصبحت وظفتها مع الجانب  
النفس العمل — مصدر إنتاج وإشباع شعوري . وصارت الآن أذنا إنسانية لا  
صفت قدرتها على نقل الموجات الصوتية وعلى تعيين أنواعها ودلالاتها . كذلك  
تهذيب حواس الشم والذوق واللمس ، ونمت طاقاتها على توصيل آثار المنبهات  
الخارجية إلى المخ فأمدت الإنسان بكثير من الخبرات عن عالمه (١) .

— وكما يتم التأخر في التعرف بين الحواس الخفية والقوى المدركة للمستندة  
كذلك فإن التأخر يتم بين صفات المدرك وعناصره وخصائصه التي تقع — أثناء  
التعرف — في متناول الحس والاستدراك . أي أن المعروف ينبغي ( كلا ) بما  
أبدى من صفاته وعناصره وخصائصه ، كما أبدى الطرف ( كلا ) بما أحل من حواس  
الخفية وفناء المدركة للمستندة . إن التعرف لا يصطحب أداة معرفية مخصصة  
ليعرف على عنصر مخصوص من عناصر المدرك . كذلك فإن المدرك لا يبدى عنصراً  
واحداً متزلاً عن صلاته وتفاعلاته بغيره من العناصر ، كما أن المدرك بكل  
عناصره — التي وقعت في متناول الحواس الخفية والقوى للمستندة — إنما  
ينبى متصلاً وتفاعلاً بغيره من المدركات . وهذا يفسر قدرة البشر على إدراك  
الإنسان والصيغ والأبوية ، مستعينين بوجود القارب والقفاب ، وبوجود المخالفة  
والشاركة . . الخ .

— والتعرف سبيل التجريد إذ هو يخلص المدركات من صفاتها غير الأساسية .  
وهو سبيل التعميم إذ هو يحين على بيان الخصوصية والتجريد . والتجريد والتعميم  
هما الأصل في المعرفة البشرية : . . . ووصول الذهن البشري إلى تكوين المفاهيم  
الجمردة وإنشاء الرموز هو أول القرائن الصغيرة إلى تقسيم هذا العالم وإلى نمطهات

التجريد والتعميم فيه : التجريد هو القدرة على تخلص الصفة المشتركة بين المجموعة من الجزئيات والأشياء والوصول إلى الكليات من خلال تحليل الجزئيات ومعرفة أرم هو اتزان الكلى من الجزئ بتخلص المكنى من المادة ، بحيث يمكن استحضار الشيء من غير أن يرتبط هذا الاستحضار بشروط الوجود المادى وبشروط الزمان والمكان والتعميم هو إطلاق هذه الصفات المستخلصة — أو المطلق المجردة — على كل الجزئيات والأشياء التى تنترك فى تلك الصفة ، مع اسامع هذه الصفة لا يستبعد من جزئيات وأشياء داخل نفس المجموعة (٢٧) ، إن التعرف — على هذا — حالة ( عقلية ) ، فهو يختلف عن العاطفة التى هى حالة ( وجدانية ) ، وعن الاحساس الذى هو حالة ( انفعالية ) . إن التعرف أصل المعرفة . والتعرف بذاته لا يتهى إلى الصلات الخاصة بين البشر واتصم — الصلة الروحية ، العقلية ، النفسية ، الجمالية — الخ — لكنه ، لأنه سبل كل معرفة ، سند أول لكل صلة خاصة نوعية . إن التعرف يتهى بمعرفة لاصلة .

### ( • )

لا يقيم التعرف بذاته — وإن يكن أصل المعرفة — صلة خاصة نوعية بين المتعرف وحده . مالمضى يقيم هذه الصلات الخاصة النوعية — النفسية ، الروحية الجمالية ، .. الخ — بين البشر وحالهم ، واتصم الطبيعى والاجتماعى ٩٩ . أساس كل هذه الصلات المتصور (التقدير) وهو مرتبط — بشع — بالإحساس ، لا التفسير الذى يرتبط — بفتح — التعرف . ولقد سبق القول إن الذى يجعل يعرف ما ( جالياً ) إنما هو القنوم الجلال ، فكأننا قلنا هناك — ونقول هنا — إن التعرف الجمالى هو هو الإحساس الجمالى .

فى عملية التعرف يكون التوجه — الإزائى — إلى الحصول على صفات المتدرك الموضوعية وعناصره ، وتكون هذه الصفات والعناصر بارزة فى اتصال بعضها

بالبعض الآخر ، وفي تفاعل بعضها مع البعض الآخر . أما في عملية الإحساس فإن  
القليل - غير الإرادي - إنما يكون لأثر حركات المدرك الموضوعية وعناصره  
على حواس المدرك المتلقية ونقواء المستجيبة ، وتكون هذه الصفات والعناصر  
( محسوسة ) بقدر اتصالها بتلك الحواس والقوى وتقدر تفاعلها معها .

وفي عملية التعرف يكون التوجه الإرادي إلى الحصول على معرفة بجميع الصفات  
والعناصر والخصائص التي اتصلت بها الحواس المتلقية والقوى المدركة . وهنا يختص  
التعرف هذه الصفات والعناصر والخصائص من نتائجها ( الانفعالية ) مع حواسه  
لأن الشأن إنما هو للوصول إلى ( موضوعية ) هذه الصفات والعناصر والخصائص -  
أي الوصول إلى ( نوعية ) المدرك وتمايزه عن غيره من المدركات .

النتيجة هنا هي التعميم . أما في عملية الإحساس فإن التفاعل غير الإرادي إنما  
يصل إلى صفة فردية أو عنصر فرد من صفات المحسوس وعناصره . إن الاتصال  
هنا - بين ( المتلقى ) والمحسوس - يتم في ( ظروف ) محددة خاصة .  
إذ لا يكون بين جميع ( صفات ) المحسوس وجميع ( حالات ) صاحب  
الحواس ، وإنما يكون بين صفة فردية من صفات المحسوس وحالة خاصة -  
جسمية ونفسية و ( حسية ) - للمتلقى . النتيجة هنا هي التخصص .

هنا يمكن القول إنه يسيل صياغة نتيجة التعرف ( التعميم ) وتصب صياغة  
نتيجة الإحساس ( التخصص )<sup>١٦</sup> ، بل إنه يمكن لائق أن يتصل اتصالاً  
( شعراً ) بحسوس ويصب عليه في ذات الوقت أن يتعرف على هذا  
المحسوس .

يتبين كل إحساس بتفرم يصده . ويكون الإحساس جمالياً إذا انتهى  
بتفوق جمالي :



هذا البناء على الطراز القرموني .

وهو بناء مريح : تقوم نفس .

وهو بناء رائع : تقوم جمال .

ليس هذا التقوم ثمرة لفعة موضوعية من صفات الحسوس به ، ولكنه

يشير — إن كان الإحساس سوا — إلى صفة موضوعية في ذات الوقت . إنه يدل على صفة موضوعية وإن لم يطابقها .

إنه متبوع وخاص . إنه ثمرة تجربة فريدة لا تطابق غيرها من خبرات المتلقي ،

ولا تطابق تجربة من خبرات غيره من البشر . إنه لا يتصل بالوعية : التسميم . ولكنه يتصل بالعيبة : التخصيص .

كل صفة هي تعامل نوعي خاص مع الواقع .

والصفة الجمالية هي تعامل جمالي مع الواقع .

فالما كانت الحواس المنطقية والقوى المعركة المستديرة — أدوات

الإحساس — مرتبطة في نموها ودرجة تطورها وتلقاها واستدعائها

بمستوى التطور العملي والتنظيم الاجتماعي للجماعة ، فإن هذه الصلة ذات

طابع اجتماعي .

وإذا كانت الظواهر والأشياء — في الطبيعة والمجتمع — تضم

من الصفات والعناصر والخصائص أكثر مما وقع في متناول الإحساس ، وإذا

كان ما وقع في متناوله إنما هو مرتبط بذلك المستوى من التطور العملي والتنظيم

الاجتماعي للجماعة ، فإن هذه الصلة ذات طابع اجتماعي .

إن عنصراً من عناصر الجمال في شيء ، مالا يبرز في الإحساس الجمالي ولا يصاغ

في التفوق الجمالي بحقيقته الموضوعية فحسب ، وإنما يبرز استجابة لحاجة روحية

جمالية وحسب طاقته على الرضا . بهذه الحاجة . فالما كانت الحاجات الروحية

والجسالة للأفراد لا تتجاوز ذلك المستوى من التطور ، فإن الصلة الجسالة ذات طابع اجتماعي .

إن الصلة الجسالة بالواقع — بتفصيلاتها وعناصرها الذاتية والفردية — صلة اجتماعية .

وهذا الأمر — اجتماعية الصلة الجسالة وطبيعة المعرفة الجسالة — موضوع الفصل التالي — المعرفة — من هذا البحث .

## مراجع وهوامش

١ - راجع الفصل الرابع والثلاثين ( ص ٧١١ ) من المجلد الثاني ، من مجموعة :

Great books of the Western World. London, 1962.

( وسنشير الى هذه المجموعة بعد ذلك بالحرفين : G.B )

وراجع كذلك ( ص ٩٠ ) من كتاب :

The hidden God, by Lucien goldmann, Translated From The French by Philip Thody, London, 1976.

٢ - راجع - من وجهة نظر مثالية - في هذه العلاقة :

Hegel, The Philosophy of history, First Part, P. 219, ( G.B )

٣ - راجع - من وجهة نظر مثالية - مايل :

- كتاب هيجل السابق ، القسم الثاني ، ص ٣٦٧ .

وراجع في نفس الأمر - من وجهة نظر مختلفة - مايل :

- عبد النعم ثليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، دار الثقافة للطباعة والنشر ،

الطبعة الثانية ، سنة ١٩٧٧ ، الفصل الأول من الباب الثاني .

٤ - راجع الفصلين السابع ، والثامن عشر من المجلد الأول ، في مجموعة :

( G. B. )

وراجع كذلك مقدمة كتاب جولدمان المذكور في الهامش الأول .

٥ - راجع - في طبعة كل من التعرف والتقوم والتاريخ الاجتماعى المحدود  
بمفكرة المجاعة لكل منهما - مايل :

( ١ ) الزخات ( ٤-٦-١٨-٣ ) في مجموعة ( G. B. )

(ب) جيروم سترلنجر : النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا ، مطبعة جامعة عين شمس ، ١٩٧٤ م ، صفحات :

(ج) ١١١ ، ١١٠ ، ٨٧ ، ٨٦ ، ٥٩ ، ٥٥ ، ٥٤ ، ١١ (٣)

Critical Theory Since Plato, edited by Hazard Adams New York, 1971, P. 1055, P. 1141.

٦ - عبد الحميد تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ١٥ .

٧ - المرجع نفسه ، ص ٢٢ .

٨ - راجع الوحدات ( ٦ ، ١٨ ، ٢٢ ، ٢٤ ) من المجلد الأول في المجموعة :  
( G. B. )

## الفصل الثاني

### المعرفة الجمالية

[ التوعية مدخل إلى التنمية ]



وصلنا - في الفصل السابق ( التعريف ) من هذا البحث - إلى أن معرفة البشر على تغيير واتصم متروكة على قدر ما يعرفون من هذا الواقع . ووصلنا إلى أن معرفة البشر إلى معرفة واتصم واحد هو الإدراك الملتزم بالتفسير - الذي يفتى إلى: المعرفة . كما وصلنا إلى أنه بجانب معرفة الواقع ، هناك ( الصلة الجمالية ) بهذا الواقع . وسيل البشر إلى هذه الصلة واحد هو الإحساس - الملتزم بالتقدير - الذي يفتى إلى : صلة خاصة ترجع من الصلة الجمالية . وهنا نقول: إن معرفة البشر تعرف معرفة الإدراك والتفسير ، إنما تبدي فيها ينصح هذا المحتوى من ( حقائق ) الإدراك ، أي أن معرفة البشر لا تنهض بالمفاهيم والأفكار والتصورات والعمليات النظرية مجردة ، وإنما تنهض صحتها على احتواء تلك المفاهيم والأفكار والتصورات والعمليات على حقائق أساسية تصل ( بخاصة ) موضوع المعرفة . وطبيعة الحال فإن هذه المعرفة ليست ( علمياً ) ولكن العلم ، وهو موضوع الفروض ويحيط المتاح والطرائق والأدوات ، لا يمكن أن يغفل التراث المعرفي البشري . إن المعرفة تصل أصلاً حياً بالعلم ، فهي وإن لم تنته بقاتها إلى ( الحقيقة العلمية ) إلا أنها ( القادة ) العقلية والفكرية العليا . كما أنها ( البداية ) الضرورية لفروض العلم ومشكلاته . نريد أن نقول: إن معرفة الواقع مبدولة - بدرجات متفاوتة - البشر ، وإن العلم نشاط معرفي مخصوص يرتبط به بعض البشر : العلماء .

هذا من ( المعرفة ) . أما من ( الصلة ) فإنها تتم ضرباً حاصلتو عيان خروب المعرفة ، يتصل - بصورة خاصة - بحقيقة المعروف ( الموضوعية ) ، لكنه ليس ( جامعة ) المسئلة بمباشرة من مواد العلم - إن الصلة الجمالية بالواقع تتم

معرفة جمالية بهذا الواقع . وتحتوى هذه المعرفة الجمالية - على الرغم من نهرها على التقويم الذاتي ، وهو عاطفى انفعال روحى - على عناصر موضوعية أساسية تتصل بحقائق المدركات من ظواهر وأشياء وأحياء وعلاقات . وذلك لأن سلامة التقويم الجمالى ليست من التى توجد الصفة الجمالية فى المدرك ، وإنما موضوعية الصفة الجمالية فى المدرك من التى توجد سلامة التقويم الجمالى . إذا كان التعرف الجمالى ( الإحساس ) سرياً ، يمكن القول بعبارة أخرى : إن الصلة الجمالية بالواقع مطلوبة - بدرجات متفاوتة - للبشر ، وإن الفن نشاط جمالى مخصوص ببعض به بعض البشر : الفنانون .

إن هناك من ينتهى بنا إلى نفي التناقضين ( العلم ) و ( الفن ) ، ولكنه ينتهى بنا فى ذات الوقت إلى التمييز بينهما : إذا كان هناك سبيل واحد أمام البشر إلى ( معرفة ) واقعهم ، فإن هناك سبيلين إلى ( التعامل ) مع هذا الواقع ، سبيل العلم وسبيل الفن . أضاف كل منهما إلى الحقيقة الموضوعية ، كما تبدو الحقيقة فى كل منهما بصورة خاصة .

وهكذا نجد أنفسنا بعد تمييز المعرفة الجمالية ، بعد إذ ميزنا - فى الفصل السابق - الصلة الجمالية . وهاتان تبرز ضرورة الموقف ( النقدي ) من المناهج الفكرية فى تمييزها لهذه المعرفة<sup>١٢</sup> الجمالية : إن للتأليف الموضوعية وثانية - لقد أنكرت الوجود الموضوعى وجعله تصوراً ذهنياً وشكلاً ظاهراً للفكر ، أى أنها جعلت الوجود من خلق الوعى ، الموضوعى من خلق الذاتى . إن الوجود الحق - فى التأليف الموضوعية - هو عالم المثل وصفته التمودجية والسرمدية والكمال . أما الوجود المدرك الخمس فليس سوى صورة جزئية شائبة من ذلك الوجود الحق . والوجود الحق - فى التأليف الذاتية - هو الذات ، هو الوعى الإنسانى ، أما العالم خارج هذه الذات فهو من خلقها ، ووجوده متوقف على



إدراكها . فإذا كانت التدرجات تخالف ، وإذا كانت كل ذات تخلق ( العالم ) على صورة خاصة ، فليس هناك عالم واحد موحد ، وإنما هناك عوالم بعدد القنويات المدركة . وواضح أن هذا النظر المثال ينتهي إلى إهدار موضوعية الصفات الجمالية في الظواهر والمدركات والعلاقات ، وإلى جعل الجمال من خلق الذات الفردية المدركة . كما أن هذا النظر ينتهي إلى الانفصال بالبحث عن ( ملكات ) وأدوات معرفية خاصة وجدانية ونفسية . ويؤدي هذا - في الجمال - إلى تفسير الصلة الجمالية بملكات معرفية مخصصة ، وإلى تفسير المعرفة الجمالية بالطوائف الفردية والثانية فحسب . ويؤدي - في الفن - إلى البحث عن الحقائق النفسية والثانية ، أي إلى البحث عن الفنان في صفة الفن . ومن المثالين الماديون المتمايزون الذين فسروا الصلة الجمالية بصفات طبيعية و ( واقعية ) في الظواهر والأجسام والأشياء والعلاقات ، ومن هنا أهدروا - في تفسير المعرفة الجمالية - العناصر الذاتية والفردية كما أهدروا الحاجات العملية والروحية وهي ذات طابع اجتماعي . ويؤدي هذا - في الجمال - إلى أن الصفات الجمالية - طبيعية واجتماعية - هي التي ( تدعو ) إلى صلة جمالية بها ، وهي التي تقيم هذه الصلة ، ويؤدي إلى أن المعرفة الجمالية ضرب من ضروب المعرفة ( العلمية ) . ويؤدي هذا - في الفن - إلى البحث عن الحقائق الطبيعية والاجتماعية ، أي إلى ( طبيعة ) تطلب صورة الواضح متمسكة مرتكزة في العمل الفني . وليس شك الآن - بعد التفسير العلمي والتكبيكي في الربع قرن الأخير - أن رد الصلة الجمالية إلى ( ملكات ) معرفية مخصصة لم تعد تتجاوز العلم بشرط طويل ، بعد أن تجاوزت ( نظرية الملكات ) - أحد أصول الفكر المثال في القرن الماضي - وبعد أن أبدى المدرك كلاً والمدرك كلاً . وتأسس على هذا أن رد المعرفة الجمالية إلى طوائف فردية وثانية أصبح محسوماً لا يرد في الفكر الجمالي إلا في كتابات هؤلاء المثاليين الذين . كذلك فإن

رد الصلة الجمالية إلى ( صفات طيبة اجتماعية ) تقيم بلانها صلة البشر الجمالية  
 بما قد يتجاوز العلم بشروط طويل، بعد إذ أبهى حركة الذات المتحركة نحو موضوع  
 المعرفة ، وما يقف وراء هذه الحركة من حاجات جمالية وروحية فردية واجتماعية.  
 وتأسس على هذا أن رد المعرفة الجمالية إلى ضرب من المعرفة ( العلمية ) قد  
 أصبح محدوداً لا يرد في الفكر الجمالي إلا في كتابات خلافة الماديين البعثيين.  
 هذا من الجمال في مناهج المثاليين الذاتيين والمثاليين الماديين البعثيين . أما  
 من الفن في مناهجهم فإن طلب حقائق الواقع متمسكة مرآياً في الفن أصبح فيما  
 ( جلتا ) لا يقف عنده باحث اليوم ، إذ تجاوز البحث العلمي طلب ( الواقع في  
 الفن ) - وهو الطلب الذي يشغل في الأعمال الفنية بصور الواقع عن ( تصويرها )  
 - إلى طلب ( الفن في الواقع ) وهو الطلب الذي يفسر الظاهرة الفنية في  
 علاقاتها بتغيرها من الظواهر بعد أن يفسرها في ذاتها . كذلك فإن طلب الحقائق  
 الفنية للفنان ( من عمله ) يشغل عن طلب تشكيل هذه الحقائق النفسية جمالياً  
 ( في عمله ) . ولقد أصبح التحقق الإبداعي للحقائق النفسية في الأدباء من شأن  
 عالم النفس ، كما أصبح التحقق التشكيلي في الأدباء من شأن عالم الجمال . ولقد  
 الفن . إن حقائق واقعية وفنية تفسر الشيء الأولي الذي يحفز الفنان إلى الإبداع .  
 وسواء بس حيازة مناهجهم وأفكار حول تلك الحقائق ، وإنا مساهمة هو التشكيل  
 الجمالي المرافق في طبيعة نفسية فكرية اجتماعية . وتبدى عناصر الموقف  
 مشكلة ، لنا لا يمكن فهمها ولا ( الحديث ) عنها إلا بقرائن تشكيلية . إن الفنان  
 لا يواجه الشيء وإنا يستجيب له ، وهو لا يصوغ الموقف وإنا يشكله . فالتشكيل  
 سبيل الفنان إلى إغائه ( ترتيب الأوضاع ) في عالمه النفسي ، وإلى إغائه ( بناء  
 العلاقات ) في عالمه الواقعي ، والوصول إلى واقع نفسي وروحي واجتماعي أكثر

كالا وتماثها وانسجاماً . لهذا كله فإن المشكلة التي يواجهها الفنان هو شكل التشكيل .  
 وقد أصبح هذا الشكل التشكيلي هو ( المادة ) الثابتة التي تحدد مجال البحث  
 الجليل والفني . لقد صار لمشكل الفنان والثابت واحداً . ونأسف على هذا فإن أي  
 استخلاص لواقع لا يعمل عليه فريضة تشكيلية إنما يقع في مجال أصحاب علوم  
 الاجتماع والتاريخ والاقتصاد ولا يقع في مجال أصحاب علم الجمال والتفكير الفني الذين  
 يدلون على الواقع برأى تشكيلي . كذلك فإن استخلاص أية حقيقة نفسية  
 لا يعمل عليها حقيقة تشكيلية إنما يقع في مجال أصحاب علم النفس ولا يقع في مجال  
 أصحاب علم الجمال والتفكير الفني الذين يدلون على الحقائق النفسية بالحقائق التشكيلية .

إنهم يحتاجوننا إلى التمييز بين معرفة ما هيئا ( علمية ) ومعرفة نوعية ما هيئا  
 ( جمالية ) ولم يكن يفيدنا — وإن أفاد في مجالات أخرى غير البحث الجمال —  
 أن نتمتع التصنيف الأرسطاطلسي للمعرفة ، وقد رأى أرسطو فيه أن وظيفة المعرفة  
 تعتمد نوعيتها ، ورأى فيه المعرفة ثلاث وظائف مدبرها أن الناس تطلب المعرفة  
 لتطلع أو لتتبع أو لتتبع . ولم تعتمد التصنيف اليكوف الذي نهض على طبقات  
 عقلية ثلاث هي العقل والتخيل والذاكرة . ولم تعتمد القول بالتضاد بين معرفة  
 مباشرة حسية ومعرفة غير مباشرة ( انتقالية ) برعابة أو استدلالية ، ولا القول  
 بالتضاد بين معرفة شخصية حية ومعرفة مجردة عقلية ، ولم تعتمد القول بالتضاد  
 بين حقيقة موضوعية تتصل إليها الأدعان وحقيقة صورية تستغل من  
 الأدعان . ولم تعتمد — أخيراً — القول بالتضاد بين صفة حقيقة تخصص ما هو  
 موجود وصفة مثالية تستغل لغير موجود .

إنما إنهم يحتاجوننا إلى درس معرفة علمية ومعرفة جمالية ، ليس ليان التضاد بين  
 علم وفن ، وإنما تمييز كل منها عن الآخر . وما دام هذا الأساسي — في هذا الفصل

من البحث — هو طبيعة المعرفة الجمالية ، وإن ولتدين هذه خصائص كل من ( الجمال ) ( ١ )  
و ( الفن ) ضروريان في هذا السبيل .

## ( ١ )

إن صلة الإنسان الجمالية برأيه ذات ( خصائص ) فردية وذاتية ، وهي —  
في ذات الوقت — ذات ( طابع ) اجتماعية . كيف ؟ إن هذه الصلة ( كيفية )  
تعامل بين ( الفرد ) ورائه ، وهي كيفية تشرعها عاماً — ذاتياً موضوعياً —  
من المعرفة .

ويؤثر هذا الضرب للفرق الخاص في تكوين المثل الأعلى الجمال للجماعة  
ويتأثر — في ذات الوقت — بهذا المثل الأعلى الجمال . إن ثمرة الصلة  
الجمالية — وتبدى هذه الثمرة في فكر جمالي وتصورات ولهم ومثل طلياً  
جمالية — تقع جزءاً من البناء الثقافي للمجتمع ، وهو البناء الذي يمسك طبيعة  
العلاقات الاجتماعية السائدة في هذا المجتمع ومستوى تطورها . ومادام البناء الثقافي  
محكوماً باتجاه ( فكري ) عام مبرر عن الأوضاع والعلاقات التاريخية الاجتماعية  
إن ثمرة الصلة الجمالية محكومة بذات الاتجاه . وتستطيع القول هنا إنه على الرغم  
من خصوصية الصلة الجمالية وعلى الرغم من نوعية ثمرتها — أقول بسبب تلك  
الخصوصية وهذه النوعية ؟ — فإن هذا الضرب من التعامل مع الواقع — الصلة الجمالية —  
ينضج بدور بارز في التشير التاريخي والاجتماعي ، لأنه الضرب الذي تسطح فيه  
التفاعلات من خلال ما يكتشف عنه من وجود تناغم ووجود تشارف في السلوك  
والأعراف والمثل وطواير الحياة الاجتماعية وطرائق الحكم .. الخ . وتأليهاً  
على هذا كله فإن أمرين يتحددان بصدد العلاقة بين الصلة الجمالية والعلاقات  
الاجتماعية من ناحية وبين الصلة الجمالية ومرد البناء الثقافي المختلفة من ناحية ثانية .

أولها : أن الصلة الجمالية لها ( خصوصية ) إذ هي ليست ( علاقة اجتماعية ) كما أنها ليست امتكاساً آلياً للعلاقات الاجتماعية — كصور البناء الثقافي وأشكاله — وإنما هي صلة عامة ( ذات طابع اجتماعي ) تكتسبها لأن نمونها — من الأنظار والنظريات والفهم والمثل والأفكار الجمالية — محكومة بما يسود البناء الثقافي للجموع : فتشارك في تكوين هذا البناء كما تشارك في تغييره ، وهي متأثرة بهجه مؤثرة فيه .

وثانيهما : أن العلاقات الاجتماعية تحدد الصلة الجمالية بتحديد أفعالها ، وأن الصلة الجمالية تترجم نحو الإقالات من هذا الحد والتحديد ، ثم إنها بطبيعتها تكثف ( طبيعة ) العلاقات الاجتماعية فتساعد على التغيير الاجتماعي .

إذن لا بد من بيان لهذه الأمور : تقوم الصلة الجمالية بطبيعتها الفردية الذاتية ، وتقوم الطوائف الاجتماعية لهذه الصلة ، ونحوه ، للمثل الجمالي الأهل لدى الجماهير .

وأما — في موضع سابق — أن التعرف ( نفس ) إذا كان مرجعاً لصاحبه محبة سامية إلى تليينها ، وأنه ( جمال ) إذا وجهته حاجة جمالية وروحية نفس إلى تليينها ، إن البشر لا يدركون كل صفات الظاهرة وكل عناصرها ، وإنما تتوجه الفئى المدركة إلى الصفات والعناصر التي تطلبها الحاجات العملية النفسية والحاجات الروحية الجمالية . ولقد تطور ( الجميل ) عن ( النافع ) ، ثم تخفضت الظاهرة الجمالية مستقلة عبر ملايين السنين من التطور البشري ، لكن الجميل — بعد الاستقلال النسبي للظاهرة الجمالية لم ( يتناقص ) مع النافع تناقصاً أصيلاً : إن القضاة العمل البشر مسير بناتهم ، وكانت هذه القنات — أول أمرها — تعمية ، ولكن هذا القضاة العمل وما نشأ عنه من علاقات قد أنشأ حاجات نفسية جديدة وحاجات روحية جمالية وارتضى بالحراس والفئى المدركة حتى مباحها الصلة الجديدة

بين البشر وواقعهم من القصة الجمالية . فقد أبدت هذه القصة في كل مظاهر الطبيعة وفي كل ظواهر الحياة الاجتماعية ، ولقد تطورت حواس البشر المشتركة والتأخف بحيث تدرك في كل تلك المظاهر والظواهر ما يبرزه مستوى التطور من عناصرها الجمالية وما يقى بالحاجات الإنسانية الجمالية والروحية . إن النشاط العمل — وهو يتوجه إلى تلبية الحاجات الدنية — أبدأ الحاجات الجمالية ، وطور الحواس والقوى أدوات إنسانية تعين على تلبية هذه الحاجات : . . . لقد كان الإنسان يرى — بصورة غامضة — فيها يصنع لولاً من السيطرة على مادته ولولاً من الشعور المبهم بتحقيق الذات عن طريق أبلى للنطق والإبداع والتشكيل . غير أن هذا كان شعوراً مبكراً بفرحة ( الصنع ) والفرحة على التحريك ، لكن هذا الشعور الخلاق لم يتجسد في أعمال فنية مستقلة . إنما بدأ الفن في وجوده التبعي عندما صار العمل ( إنسانياً ) أي عندما صار خاصاً لأعدائ إنسانية واحدة . هنا تحول تاريخ الإنسان من أن يكون ( تاريخاً بيولوجياً ) إلى أن يكون ( تاريخاً اجتماعياً ) متدياً في أشكال ثقافية من بينها الفن . كذلك فإن العمل قد صاحبه المساواة الجمالية وتطور معه الشعور الجمالي لدى البشر ، وهو الذي طوره وأغناه . لكن هذا الشعور كان ( فرحة لحظة ) بدائية عندما كان العمل في صورته الأولى الحيوانية ، عندما كان متوجهاً لحسب إلى إرضاء الحاجات المعيشية والبيولوجية القريبة . فلما تطور العمل إلى صورته الإنسانية الراضية الهادفة وتناثرت معه حاجات إنسانية جديدة تحول ذلك الشعور الجمالي البدائي إلى ( متعة روحية ) . وارتباط هذه المتعة الروحية بالحاجة الإنسانية بعمل الجميل يتضمن بالضرورة التأف ولا يتناقض معه ، إذ يرى الإنسان هنا ، كنتاج ، أن ما صنعه يحقق نقلاً مباشراً ويلبي حاجة عملية قائمة ، كما يرى فيه في نفس الوقت قدرته على الخلق وطاقته

الإبداعية ، وفي هذا أعلى مدارج العمل الروحية والجمالية - ٣٩ - . معنى الكلام هنا أن العمل - وهو نشاط جمعي اجتماعي - قد أفهم الصلة الجمالية بين الإنسان وواقعه ، وهي صلة ذات طبيعة فردية ثابتة انغلقت طوابع اجتماعية بعد مراحل طويلة من التطور البشري . وهم هنا أن ( العمل ) قد ولدت ( الانفعال ) ، وأن الصلة الجمالية قد أصبحت نشاطا إنسانيا أساسيا . وهم كذلك أن هذه الصلة الجمالية قد حاربت مصير طرب خاص من ( المعرفة ) بالواقع : ماغته جمالية ، ومادته الطبيعة والجمع بطاوعها وظواهرها ، ومجاله الحياة النفسية المعنوية الروحية ، وأداته القوى المدركة والطاقات الثقافية . وهم كذلك أن هذا الحروب الخاص من المعرفة - باعتباره كيفية تعامل مع الواقع - قد حارب سبل الإنسان إلى ظروف خاصة من ( المعارف ) تزيل غوامض وجواب لإهام في عالمه النفسي والجسمي وفي واقعه الطبيعي والاجتماعي : إن الثغرة الجمالية - وهي ثغرة هذه الكيفية من التعامل مع الواقع - تبين على اكتشاف المركب في البسيط والتأصيص في الأول ، كما أنها تبين على أن يتطور البسيط إلى مركب والأول إلى ناضج . فمن الإشارات الأولية - الأبناء والآباء... الخ - تنمو صور مبكرة تتطور مع الثغرة الجمالية إلى طريق الوعي بالتجانس والتآلف . ومن خبرات جمالية أولية تحصل بصور من التنظيم والتسويق تتراكم خبرات جمالية في اتجاه الوعي بالموافاة والتوازن ، وفي اتجاه تحصيل عناصر التنبه والتماثل والتضاد ، أي في اتجاه الوعي بالتكثيفات والتماثل والانعاط . إن نضج هذه الثغرات الجمالية - بتدريج الثغرة التاريخية الاجتماعية عامة - يؤهل التعرف الجمالي للوصول إلى ( مدارف ) جمالية أصعد ، ويؤهل الوعي الجمالي لتحصيل هذه المدارف : تنج هذه الثغرات الجمالية المتأصلة - المركبة ، المتعددة - إلى

الرمز بحقيقة ( التناظر ) ومدارها أن اكتشاف عنصر من عناصر ظفيرة مايجب  
 - ضرورة - على اكتشاف كافة عناصرها .

وتتجه إلى الرمز بحقيقة ( التناغم والانسجام ) ومدارها أن الكيفية الصحيحة  
 لترباط عناصر شيء ما تؤدي إلى التوصل الصحيح لأثر هذا الشيء . أو إلى الأداء  
 الصحيح لطريقة هذا الشيء . وتتجه إلى الرمز بحقيقة ( التناسب ) ومدارها أن  
 الصلة الصحيحة بين عناصر شيء ما تؤدي إلى صفة تيلم كل عنصر بدوره وإلى سلامة  
 موقع كل عنصر من كافة العناصر ، وإلى سلامة نهوض ( الشكل ) برطيقته .

وتتجه إلى الرمز بحقيقة ( الإيقاع ) ومدارها صلة العنصر بالعنصر رصعة  
 العنصر بكافة العناصر ، وهي الصلة التي تتضمن - بصورة غامضة التوافق والفرج  
 - واتمس - بصورة واضحة - على التناوب والترباط والتكرار . وطبيعة  
 الحال فإن ( الوجه الأخرى ) من علاقات العناصر - تعني بالوجود الأخرى :  
 التناظر . التشوؤ . التناقض . . الخ - قد كانت تعين على نضج الخبرات الجاهلية على  
 حصولها على ( حقائق ) الصفات والعناصر والخصائص الجاهلية في الظواهر والأحياء  
 والأشياء . إن ( المصطلحات والدلالات الجاهلية لألفاظ بأعيانها ) (إشارات إلى  
 خبرات البشر الجاهلية : الجمال والجلال وما يدور في دائرتهما من ( الرفعة . السمو .  
 الحسن . الفتنة . الروعة . البطشة . البهاء . السناء . الكمال . الخلاوة . الطيف .  
 الصباحة . الروضة . الملاحة . الظرف . الرشاقة . . . الخ . وما يكتشف منها بالعند  
 ويكتشف من وجوده بظاه : القبح . البهانة . الجلالة . . . الخ . وما يكتشف من  
 ( حالات ) من التعرف والتفكر : السرور . الرضا . الارتياح . القرح . الجور .



وما يشير إلى ( متماثل ) بالتماثل إذا. الجمال وبالتماثل إذا. الجلال (١٠) ،  
وبالتماثل الأليم الذي يرغبنا عن الجليل وبالفردية التي نرغبنا فيه .

هذا عن تكون ( الخبرة ) الجمالية ، ومن ثمرة الصلة الجمالية بالواقع ، أي  
ثمرة كيفية التعامل الجمال مع الواقع . والصلة الجمالية — كما ذكرنا في موضع سابق —  
ذات ( طبيعية ) ذاتية فردية ، فكيف تتخذ هذه الصلة ( أطوار ) اجتماعية ؟ وكيف  
يتخرج مثل جمال أعلى للجماعة ؟ . ليس في البناء اتفاق المجتمع ما ينتج عن العناصر  
الموضوعة في الطبيعة بذاتها ، ولا ما ينتج عن العلاقات الذاتية للأفراد بذاتها . إن  
كل ما في البناء اتفاق للمجتمع إنما يعكس مستوى تطور علاقة البشر بالطبيعة ،  
وطبيعة علاقاتهم الاجتماعية فيما بينهم . إن مستوى تطور العلاقة بالطبيعة وطبيعة  
العلاقات الاجتماعية يعطيان ( الحاجات ) الذاتية الفردية أطوار اجتماعية ، كما أنها  
يمكن أن تستجيب الأفراد لهذه الأطوار . وهنا تصير الخبرات الجمالية — وعن ثمرات  
صلة ذات طبيعة ذاتية فردية — إلى تعميم جمال يعكس خبرة الجماعة ويكون  
مثلها الجمال الأعلى . ويؤثر هذا المثل الجمال الأعلى — بعد تكونه ونضجه —  
في الخبرة الذاتية الفردية ، فوحدما ويحددها ، لكن هذه الخبرة — بطبيعتها — تعود  
إلى ذلك المثل الأعلى فتؤثر فيه بتطورها . يتزع المثل الأعلى الجمال للجماعة إلى تحديد  
الخبرة الجمالية الذاتية الفردية بحدود الاتفاق الملائم لتطور الجماعة ، وتوزع الخبرة  
الجمالية الذاتية الفردية إلى عز هذا المثل للوصول إلى آفاق أوسع . إن الصلة الجمالية  
تتزع — في اتجاه المثل الجمال الأعلى ، وفي اتجاه البناء الثقافي ، ومن ثم في اتجاه  
العلاقات الاجتماعية القائمة — إلى التعديل والتغيير والتشوير .

ورجعي — بعد ما جاء في هذه الوحدة من البحث — أن المثل الأعلى الجمال  
إنما يعكس ( جمالية ) لفترة الاجتماعية المسيطرة في المجتمع ، ولذلك فإن هذا المثل

الجمال الأعلى لا يتغير تغيراً أساسياً إلا بالتغيرات الأساسية ( المراحل التاريخية الاجتماعية: الاجتماعية الأساسية ... الخ ) في حياة المجتمع . إن المثل الجمال الأعلى يعكس جمالية مرحلة تطورية كاملة من حياة المجتمع ، ولا يتغير هذا المثل تغيراً حقيقياً إلا بتغير هذه المرحلة .

## ( ٢ )

الجمال أشمل من الفن . فالصلة الجمالية حقيقة من حقائق الوجود البشري عامة ، تتبدى ما بيننا وتتناهى في كيفية تعامل تثنأ بين البشر وعالمهم الطبيعي والاجتماعي . أما الفن فتقاطع جمال مخصوص ، ينهض به الأفراد الفنانون . يتبدى الجمال عناصر وخصائص وصفات في الظواهر والأحياء والأشياء ، ويحصل الفن في دائرة هذه العناصر والخصائص والصفات ، ولكن ( تاريخ الفن ) لا ( يتخصص ) كل هذه العناصر والخصائص والصفات ، كما أن ( الأعمال الفنية ) لا ( تشكل ) كل العناصر والخصائص والصفات الجمالية في واقع ما .

الجمال كيفية تعامل أساسية مع الواقع ، والفن يستمد هذه الكيفية لكنه لا يستغرقها . الجمال صلة عامة أحد طرفيها كالفن البشر الأسرياء . والفن نشاط مخصوص ينهض به أفراد فنانون .

وقد رأينا - في الفصل السابق من هذا البحث - أن التعرف الجمال فردي ثنائي إذ هو نتاج التفوق الجمال القاعض على الإحساس والتفوق ، وأن المثل الأعلى الجمال اجتماعي إذ هو وجهة قوى اجتماعية محددة تسيطر اجتماعياً وتتخذ في الحياة الثقافية والروحية وجهة واتجاهات تنفق ومعالجها .

وقد رأينا كذلك أن التعرف الجمال يؤثر في المثل الجمال الأعلى لاجتماعيته يؤثر

به ، وأن المثل يزج مزج التثبيت والتجديد ، وأن التعرف يزج مزج التمدد والتغيير والتغير .

وكان معنى ذلك كله أن ( التاريخ الجمال ) المجتمع بمكس الانتقالات الأساسية في التاريخ العام لهذا المجتمع ، وأن التعبيرات الفردية القانية بزورها نحو دلالة ذلك التاريخ الجمال إنما تنهض بدور (نوعى) في التغيرات والانتقالات الأساسية في التاريخ العام للمجتمع . وهذا ما نرى في السلسل الفني ما رأيناه في التعرف الجمال . وفي التاريخ الفني ما رأيناه في التاريخ الجمال .

إن السلسل الفني ذو طبيعة فردية قانية وهو في ذات الوقت ذو طوايح اجتماعية ، لأن التاريخ الفني اجتماعي ، وكلاهما - العمل الفني والتاريخ الفني - يؤر في الآخر ويؤثر به . ويؤرخ التاريخ الفني - إذا بمكس اتجاه القوة الاجتماعية السائدة - مزج التثبيت والتجديد ، ويؤرخ العمل الفني مزج الزلزال والتغير . ونقف - في الفصل الثالث من هذا البحث : العنق - عند الطبيعة الفردية القانية للسلسل الفني وصلتها بالطوايح الاجتماعية . أما هنا فنقف عند التاريخ الفني للجماعة ، وهو العاكس بمراحله للمراحل التاريخية الاجتماعية في حياة هذه الجماعة .

ونمة مشكلات نظرية ومنهجية يجد مؤرخ الفن أن عمله مترقب على صياغتها صياغة فكرية وعلمية صحيحة . وفي مقدمة هذه المشكلات النظرية والمهنية مشكلة ( الاستقلال النسبي ) لتطور صور الثقافة - بل لتطور كل صورة من صورها - في سياق التطور التاريخي الاجتماعي العام لمجتمع من المجتمعات . ومن هذه المشكلات مشكلة ( خصوصية الظاهرة الفنية ) بين صور الثقافة المختلفة ، وصلة

هذه الخصوصية بالاتجاه الأساسى فى البناء، التفاعل من ناحية وخصائص التطور التاريخى الاجتماعى لهذا المجتمع أو ذاك من ناحية ثانية .

**والمشكلة الأولى** مركبة ولها صياغة فكرية علمية أساسية وسرورها اجتماعيات كثيرة . إنما يهتدأ من كل ذلك جوانب نظر تتصل بما نحن بصدده . فمن جانب أول وصل العلماء إلى أن الثقافة ( الوعى الاجتماعى ) — بكل صورها الفكرية والفنية والعلمية — انعكاس الوجود الاجتماعى وصياغة لمخالفته ، وإلى أن هذا الانعكاس ليس آلياً حرفياً كما أن هذه الصياغة ليست مرآتية سلبية .

وذلك لأن الصلة بين الوجود والوعى صلة تأثر وتأثير متبادلين دائمين وصلة تداخل وتفاعل دائمين . بل إن الوعى قد يسبق — فى مرحلتين مراحل تطورا للمجتمع — الوجود ويوجه حركته نحو التغيير . ومعنى ذلك أن الثقافة استقلالاً نسبياً عن الوجود الاجتماعى الذى لنعكس علاقاته وحفاته ، بل إن لكل صورة من صور الثقافة استقلالها النسبى أيضاً كما أن لكل منها ( نوعية ) بناء ، وتقاليد تتضمن عناصر خلاقة فردية وذاتية وإنسانية : • إن التحليل المنهجى بعده بالقوانين العامة لحركة المجتمع وتطوره ، كما يعنى فى ذات الوقت بالقوانين الخاصة لحركة كل ظاهرة من ظواهر هذا المجتمع وتطورها . وسلامة التحليل وورقيه إنما يتوقفان على بيان كيفية عمل القوانين الخاصة فى ظل القوانين العامة . والقانون العلم هنا — فى علاقة الثقافة بالأساس المادى للمجتمع : علاقة الوعى الاجتماعى بالوجود الاجتماعى — أن الوجود هو المفسر للوعى ، وأن الوعى تابع فى حركته لتطوره الوجود فى حركة تطوره . غير أن الثقافة — على الرغم من اعتمادها للقانون العام السابق — تواتينها الخاصة التى لا تتعارض مع ذلك القانون . فالثقافة وهى تصوغ الحقائق الأساسية

لوجود الاجتماع استقلال نسبي عن هذا الوجود ، كما أن لها ومن يعكس حركة تطوره تأثيرها الفعال في هذه الحركة . كذلك تتضمن الثقافة ملامح ثابتة وسمات وعناصر فردية . الثقافة - بهذا التقدير - ظاهرة من التعقيد والتركيب بحيث لا يمكن تفسيرها بعامل واحد ، على الرغم من أن هذا العامل - سميرها عن الوجود الاجتماعى - هو مصدرها والاساس في تفسير مكوناتها ومضامينها . بل إن لكل صورة من صور الثقافة ، أو لكل ظاهرة من ظواهرها الطيبة والفكرية والفنية ، استقلاله النسبي وطبيعته التوجيهية وقانون تطوره . كما أن كل صورة من تلك الصور تتضمن من الملامح الثابتة والجوانب والعناصر الفردية ما يجعل ردعا إلى عامل واحد - في التفسير والتطور - عاجزا عن اكتشاف هذه الملامح والعناصر الثابتة والفردية ..<sup>١١</sup> ومن جانب ثان فإن الصياغة الفكرية العلمية لهذه المشكلة قد وصلت إلى أن الصلة بين التاريخ المعاصر للمجتمع من المجتمعات والتاريخ الثقافي لهذا المجتمع إلى ما يلي : إذا كان التاريخ يمتنع من المجتمعات إنما يحدد مراحله عالميا لعقاب على هذا المجتمع من أنظمة اجتماعية ، فإن التاريخ الثقافي لهذا المجتمع إنما يحدد مراحله التحليل للنهج تلك الأنظمة وما ينشئ إليه التحليل من طبيعة العلاقات الاجتماعية والتطبيقية في كل نظام منها . وإذا كان هذا هو القانون للفسر لظواهر الثقافية في مجتمع من المجتمعات ، فإن التاريخ الثقافي لهذا المجتمع لا يتم بناه عليه طبقا لإدراك الصلة بين القانون الخاص لتطور الثقافة والقانون التاريخي العام ، إذ أن بيان هذه الصلة يحدد الاستقلال النسبي لبناء الثقافة والطبيعة التوجيهية المميزة لكل صورة من الصور الثقافية .

لما المشكلة الثانية - مشكلة (خصوصية الظاهرة الفنية) - فليست أقل تركيياً وتغييياً من المشكلة الأولى . ولقد عالجتاها في أكثر من بحث . أما هنا

فباعتبارنا ما يتصل منها بسبيل بناء ( التاريخ الفني ) لاجتماع من المجتمعات ، أى أن ما يمتدنا هو بيان خصوصية الظاهرة الفنية بين ظواهر البناء الثقافي من ناحية، وبينان خصوصية تطور هذه الظاهرة في سياق قوانين التطور التاريخي الاجتماعي بعمامة . والاساس هنا أن الفن يعكس ( مادته ) عكساً ( خاصاً ) يجعل للظاهرة الفنية توجيهها المتغيرة وقانون تطور خاص ، ويجعل تطور هذه الظاهرة ليس ( تقدماً ) مطرداً كيمض صور البناء الثقافي الأخرى وظواهره . ولا تنافس هذه الخصوصية للظاهرة الفنية مع خصوصها لما تخضع له صور الوعى الاجتماعي ، أى في خصوصها للقوانين العامة التي تحكم علاقة الوعى الاجتماعي بالوجود الاجتماعي . ولقد تناولت - في بحث سابق - هذه الخصوصية التي تميز الظاهرة الفنية في صلتها بالقوانين العامة التي تفسر تطور المجتمعات ، فقلت: هناك :، الفن عمل ( خاص ) . ويشجع الفنان آثاره في ظل ظروف محددة من تطور العمل الاجتماعي من حيث أدواته ومبادئه وقيادته وعلاقاته ومن حيث ( تفسيره ) والتخصص فيه . ولذلك فإن الفن يتبع في تطوره الحقائق الأساسية لتطور الوجود الاجتماعي في مجتمعه . غير أن كافة المتجني يمانون ( ظاهر العلاقة ) القائمة وهذه القسم والتخصص . بينا يمكننا الفنان عن ( الباطن العلاقة ) ومفردا . إن ( الباطنة ) تجعل المتجني محصورين في ذلك الظاهر ( بخاصة به ) ودرجته بينا ( النهاية ) تجعل الفنان مرتبطاً بذلك الباطن واستلزامه في الماضي وحركته إلى المستقبل . وليس معنى هذا الارتباط مقلدة ( الواقع ) ، بل معناه عكس باطن متحرك لا عكس ظاهر واقف . الواقع حركة متطورة موازية بالصاعد والتوازي .

والفن عمل ( خاص ) لا يخضع الظاهر هذه الحركة بل إنه يلجج جاسماً بين عناصرها الباطنية ويكشف عن معنى هذا الجاسم وجوده . والفنان منتج

( متخصص ) ، لكنه لا ينقطع كغيره من المنتجين خصوصاً كليلاً لشروط تقسيم العمل والتخصص فيه . هو ( موهوب ) في هذا الجانب من النشاط الاجتماعي . و ( خصوصية ) عمله تجعله ( يميز ) عن غيره من المنتجين ، لكنه لا ( يتلا ) عليهم .

والنقطة - لأنه محل متحرر من الظاهر والمركب ومن الجزئي والخرق - يشهد من اللحظة تاريخه من حيث مستقبله وبقياً . وعناصر الأصالة والخاصة والثنائية شروط لازمة في كل عمل فني ، لأن هذا العمل - الخاص - نتاج إنسان له أشواقه وروافده ومواقفه وأحلامه . كل هذا يساعد في بيان ( خصوصية ) الفن بين الظواهر الثقافية والنشاطات الإنسانية . وهذه الخصوصية هي التي تجعل الفن مساراً وقانوناً تطور متميزين . ولكن هذا القانون المتميز يعمل وفق قوانين عامة هي قوانين تطور الوجود الاجتماعي . . . .

إن الأساس المقدم فيها نحن جدد - التاريخ الفن - هو محل القانون الخاص بتطور الفن دائرة القوانين التاريخية الاجتماعية العامة . هذا هو الأساس المنهج لتاريخ الفن ، لأنه - أي هذا الأساس - يبرز طبيعة الجمالية ، التي لا يمكن أن تبرز إلا بطوائفها التاريخية .

وليس ريب في أن هذا الأساس المنهج هو الفن - إلى جانب إبراز الأصل وهو : الطبيعة ( المادية ) والطرائع ( الطبيعة في ملامحات تاريخية محددة ) - على بيان مراحل تاريخ الفن وعمل تطوره أو تحلله ، وبيان الحاجات الجمالية المؤدية إلى نشوء الأنواع الفنية وعمل تطوره هذه الأنواع أو انقراضها أو تبدلها أو استعراؤها في غيرها . الخ ، وبيان المبادئ والأصول الجمالية للفن . المدارس والتطبيقات والاتجاهات والأساليب الفنية ... الخ .

واضح سابق أن العمل الفني كالشعر والجمال : كلاهما فرس قافٍ واضح كذلك أن التاريخ الفني لمخاطبة الجماعات كتكثاف الجمال الأول كلاهما تاريخي اجتماعي . أي أن تاريخ فن جماعة من الجماعات إنما تعكس مراحل المراحل التاريخية في حياة هذه الجماعة . وما دام الأمر كذلك - وهو كذلك طبعاً - فإن تاريخ الفن في الحقيقة تاريخان : تاريخ يبدو فيه الفن جزءاً غير مستقل عن الممارسة العملية ، وهو تاريخ الفن البدائي . وتاريخ يبدو فيه الفن عملاً خاصاً ينهض به (متخصص) أي يبدو فيه الفن ظاهرة مستقلة ، وهو تاريخ الفن بعد تحول (التجسّسات) البشرية البدائية إلى (بجتمعات) ذات أنظمة اجتماعية محددة . في التاريخ الأول كانت المظاهر والظواهر الروحية والثقافية والفنية في دائرة الممارسات العملية الفعلية المباشرة ، فإذا تضمن منتج ما تشكيلاً جمالياً . وكان غير مقصود . فإن هذا العمل كان (جماله في نفسه) وفي التاريخ الثاني برزت المظاهر والظواهر الروحية والثقافية والفنية كأدوية مستقلة عن الممارسات العملية الفعلية المباشرة ، وبرز شكلها وطبقها و(نوع) . وهذا التاريخ استغلت تلك الظواهر - لسيا - عن الممارسة العملية واستقلت كل ظاهرة من هذه الظواهر - لسيا - عن غيرها والذي يهم هنا أن استقلال الظاهرة الفنية عن الممارسات العملية المباشرة من ناحية ، وعن سواها من الظواهر الروحية والثقافية من ناحية ثانية قد أورد (الأعمال الفنية) باعتبارها منتجات خاصة ، وأصبح الفصل من هذه الأعمال الفنية (نقد في جماله) وليس ريب في أن الفرق للتمييز بين هذين التاريخين يمين في تصور (منهجية) حابطة لتاريخ الفن : ولقد توفرت طائفة صالحة من الدراسات حاولت - مستفيدة من كتوف أثرية وبحوث أثرولوجية - بناء حياكل لتاريخ الفن البدائي . وزد هذه الدراسات البدايات الأولى لتمييز الظاهرة الفنية إلى الفترات المتأخرة من العصر الحجري القديم وإلى العصر الحجري الحديث . ثم تنحط هذه الدراسات محاور بين عليها حياكل تاريخ الفن البدائي :



الجائز أن كل مجال البحث يتركز على بداية مسلم بها من الاختلاف المتبادل بين الأشياء المتشابهة ، يرجع ظهوره في مبدأ الأمر إلى هذه التجربة . ونحن نعلم أن هناك فكرتين رئيسيتين أكد الباحثون أنها الشرطان الأساسيان للفن : وأحد هما فكرة التشابه والمحاكاة ، وفكرة إنتاج شيء من لا شيء . — أي نفس إمكان قيام الفن الإبداع ذاته . عاتان ربما كانتا قد طورتا في صغر التجريب والكشف السابق على العصر الحديث (١٢) . .

والصور الثاني هو لمح أصل (فكرى) علم للممارسة الحرة عند الخطوات البدائية ، ثم لمح دور هذا الأصل في تفسير نشوء الفن وتطليل المهارات الفنية الباكورة (بمحدد فريرز (جيمس) هذا المحور الثاني : . . . إذا خلقنا مبادئ الفكر التي يقوم عليها الفن ، فإنه يتصل أن نجدنا تنحصر في مبدئين اثنين :

الأول هو أن الشيء ينتج الشيء أو أن المعلوم يشبهه .

والثاني هو أن الأشياء التي كانت متصلة بعضها ببعض في وقت ما تستمر في التأثير بعضها في بعض من بعد بعد أن تنفصل فيزيئياً .

ويمكن أن نسمي المبدأ الأول (قانون التشابه) وأن نسمي المبدأ الثاني (قانون الاتصال) أو (التلاصق) ومن المبدأ الأول ، أي قانون التشابه ينتج الشاعر أن في استطاعته تحقيق الأملات والنتائج التي يريدها عن طريق محاكاتها أو تقليدها .

ومن المبدأ الثاني ينتج أن كل ما يفعله بالنسبة لأي شيء ما هي سوف يؤثر تأثيراً عاتقاً على الشخص الذي كان هذا الشيء متصلاً به في وقت من الأوقات سواء أكان يؤلف جزءاً من جسمه أولاً يؤلف . . . (١٣) .

والصور الثالث ابتداءً مما كل لتاريخ الفن البدائي ، هو لمح نتج الأصل الفكري

الطرائق السحرية عند المذاهب البدائية — وهو المحور الثاني السابق — وبرزت  
 هذا التحج في ( منطق أسطوري ) يتحقق في الممارسة العملية والفنية في آن واحد.  
 ولقد جاء لتحديد هذا المحور في بحث سابق لنا : . . . إنه إذا كان المنطق الأسطوري  
 يحقق أهدافاً عملية واجتماعية في المجتمع البدائي، تنحصر عن تحقيقها أدوات البدائيين في تحقيق  
 تلك الأهداف . لقد كان الفن البدائي ذا ( مضمون ) أسطوري ، إذ كان يمكن  
 علاقة سحرية أسطورية بالعالم ولما كانت تلك العلاقة قائمة على نسق الواقع التجريبي  
 والاجتماعي ، فإن ذلك المضمون كان ( اجتماعياً ) في حقيقته . فإذا كان الأساس  
 في ( مضامين ) الفنون البدائية هو التعميم الرمزي — إن جاز هذا التعبير —  
 الواقع التجريبي والاجتماعي ، فإن ( أشكال ) تلك الفنون قد ارتبطت إلى حد  
 بعيد بالوسائل والأدوات والأساليب والتجامعات التي عرفها ذلك الواقع التجريبي  
 البدائي نفسه .

ولم يكن ( للمنطق ) الأسطوري عند البدائيين ليحول إلى ( فن ) لو لم يكن  
 مرتبطاً ارتباطاً حياً بوحى حياتهم العملية وبناتهم الاجتماعية : فلقد أقام هذا  
 المنطق علاقات ذهنية بين الأشياء المختلفة ، وعامل هذه العلاقات على أنها  
 علاقات حقيقية قائمة في الواقع فعلاً ، ونهض بالشك ( مثال ذهن ) لهذه  
 الفكرة . إن هذا المثال الذهني للقدرة الإنسانية لم يكن بعيداً عن الواقع السهل ،  
 وإنما كان مستغنياً من تعقيد هذا الواقع ذهنياً وسامياً إلى إكالات مجردة وفصوره .  
 وبسبب هذا التصور والتميز في الواقع السهل البدائي فإن المثال الذهني لسيطرة  
 الإنسان على عائلته ما كان له أن يتحقق في الواقع ، فيحقق في الفن :

أي أن التعميم الرمزي — بعبارة أخرى : تحويل المفهوم إلى رمز والتجريد  
 الذهني إلى تعميم فن — جعل المنطق الأسطوري فناً أسطورياً . بهذا كان الفن البدائي

تحقيقاً جمالياً لأهداف ( والنية ) لسحر الخبرة علياً عن تحقيقها أو أنه — أي الفن البدائي — كان تحقيقاً لوجود سابع إلى الالكهال ، ووجود بتخلق ، وجود بصير — في الفن — وجوداً فعلياً .

وعده الخصبة في الفن البدائي لا تجعله مغالطاً لعالم البدائيين الزائف بل تجعله كاشفاً لجوهر جديدة لم تكشف بعد ذلك العالم ، كما تجعله ارتقاء من ( رؤية ) المؤلف المبتذل إلى من معاني ( الرؤية ) وإن كان — هذا الفن — ليس حلاً من أحلام اليقظة أو من أحلام المنام . فإن تلك الخصبة لا تجعل هذا الفن — على الرغم من ارتباطه الشديد بالواقع التجريبي — محاكاة أو تقليدًا للطواغر الطارئة بل تجعل بحثاً عن جوهر الطواغر وكالها . ولعل هذا ما يفسر كثرة ما يحققه الفن البدائي من ( أمنيات ) الإنسان البدائي وأهدافه ، كما أنه يفسر ارتباط هذه الأمنيات والأهداف بالحاجات العملية لتلك الإنسان البدائي<sup>٩١</sup> .

**وللعود الرابع** بناء تلك الرأيا على تصوراتها الدراسات لتاريخ الفن البدائي من حول ( وظيفة ) ذلك الفن : حيث تدخل عمالاً التجريب العملي والتشكيل الخيال بحيث تدخلت الحدود الفاصلة بين ( الفن ) و ( الواقع ) . ويحدد علودر هذا المحور : « . . . إن الصورة كانت من التصوير والفن . المصور في آن واحد ، وكان هو الرقيب وتحقيق الرقبة في الوقت نفسه . ولقد كان صياد العصر الحجري القديم يعتقد أنه استحوذ على الشيء . فانه في الصورة ، ويظن أنه قد سيطر على الموضوع عندما يصور الموضوع . وكان يعتقد أن الحيوان الحقيقي يعالج بالفعل من قتل الحيوان الذي تنه الصورة . فالتشكيل التصويري لم يكن بالنسبة إلى ذهنه إلا استيقاظاً للذبيحة المطلوبة .

وكان من المهم في اعتقاده أن يضع الحادث الحقيقي في أعقاب التشكيل السحري له ،

أو أن يكون متضمناً فيه بالفعل ، إذ أن الاثنين لا يمتثل بينهما إلا ذلك الرابطة  
غير الحقيقى الذى يتألف من مكان وزمان . وعلى ذلك فم تكن وظيفة الفن أن  
يكون بديلاً رمزياً على الإطلاق ، وإنما كانت هذه الوظيفة متعلقة بالفعل الحقيقى  
الهادف . ولم يكن السكر هو الذى يقتل ، أو الإيمان هو الذى يحقق المسيرة ،  
وإنما كان الفعل الحقيقى ، أى التمثيل التصورى ، أو التصوير على الجدران فى الصورة  
هو الذى يقدم بالسحر .

إن ثامن العصر الحجري القديم عندما كان يصور حيواناً على صخرة ، كان ينتج  
حيواناً حقيقياً . ذلك لأن عالم الخيال والصور ، وبها الفن والمحاكاة المجردة ، لم  
يكن قد أصبح فى نظره مبدأً عاماً قائماً بذاته منفصلاً عن الواقع التجريبي ومنفصلاً  
عنه . ولم يكن قد واجه التمايز بين الاثنين بعد ، وإنما رأى فى أحدهما استمراراً  
مباشراً متجانساً للآخر . . . .

فى كل هذه الأمثلة إذن تتداخل الحدود القائمة بين الفن والواقع ، ولا يصبح  
الاتصال بين التمايز خيالاً داخل نطاق الخيال إلا فى فن المصور التاريخية وحده ،  
على حين أن هذا الاتصال كان فى العصر الحجري القديم حقيقة بسيطة ، ودليلاً  
على أن الفن يظل فى خدمة الحياة تماماً .

والواقع أن أى تفسير آخر لفن العصر الحجري القديم ، كما نقول إنه صورة  
زخرفية أو تعبيرية من صور الفن ، هو تفسير غير مقبول ، تكذيبه سلسلة كاملة  
من الشواهد . . . .<sup>(١)</sup>

كان هذا من تاريخ فن الجماعات البدائية . ولهذا التاريخ أهمية بالغة لأنه يبرز  
طور نشوء الظاهرة الفنية مستقلة عن غيرها من الظواهر ، ويبرز ارتباط هذا  
النشوء بالمثل الاجتماعى . وفى الانتقال التاريخى من ( الجماعات ) إلى

(الجماعات) ، ثم في الخروج الطوايح الطبقة لهذه الجماعات ، بعد المدارس  
الأصول الاجتماعية والجمالية والفكرية العامة التي يمتد عليها ( الخارج  
ثلاثي الفن ) .

ويقف وراء كل هذه الأصول مبدأ تاريخي يؤكد مراحل التجربة  
البشرية واستمرار القديم في الجديد ، وبخاصة في الظاهرة الفنية ، وفي  
هذا المبدأ يقول مؤرخ الفن أرتور هاوز : . . . كانت نهاية  
العصر الحجري الجديد مؤدنة باطامة ترجيه الحياة على نحو لا يقل شمولا  
عن ذلك الذي حدث في بدايته ، وبشورة في الاقتصاد ونظم المجتمع لا تكاد  
تقل عن تلك التي حدثت في مطلبه . ففي بداية ذلك العصر كان مظهر التحول هو  
الانفصال من الاستهلاك المبرد إلى الإنتاج ، ومن الفردية البدائية إلى التعاون ، أما  
في نهايته فقد أصبح مظهر التحول هو بداية التجارة والحرف اليدوية المستقلة وظهر  
المدن والأسواق وأصبح السكان وتزايدهم . وفي كلتا الحالتين تمثل لنا صورة تغيير  
كامل وإن كان حدوث هذا التغيير يمتد في الحالتين صورة تحول متدرج أكثر مما  
يتخذ صورة انقلاب مفاجئ . - ففي معظم النظم والمبادئ السائدة في عالم الشرق  
القديم نجد أن الأنواع الأوتوقراطية من الحكومات ، والاحتفاظ بالحرف والاقتصاد  
الطبيعي ، وتماثل العقائد الدينية في الحياة القروية ، والأشكال الشكلية في الفن -  
وهي كلها عناصر وتقاليد متخلقة من العصر الحجري الجديد - استمر جنباً إلى  
جنب مع أسلوب الحياة الحضري الجديد . . . (19)

أما عن الأصول الاجتماعية والجمالية والفكرية العامة التي تصور المدارس

نهوض التأريخ الفنى عليها ، ليسكن الناس بدايات عصرهما فى القرن الماضى . فلقد  
 سمى علماء القرن التاسع عشر قرن التاريخ ، إذ وصلت فيه فكرة ( التطور )  
 و ( التقدم ) إلى أن تكونا ( نظرية ) تمنع من يدى المؤرخ القوانين المقسمة  
 التاريخ والكثافة تطور ظواهره وللالفة هذا التطور بالملازمات الموضعية  
 لمراحل التاريخ : . . . . . فلقد وضح اتجاه عام لدى علماء القرن الماضى ولدى  
 مفكره ، يدع إلى أن لكل شىء تاريخاً . وكان لهذا الاتجاه آثاره البعيدة كافة  
 العلوم الطبيعية والاجتماعية ، إذ تأسست عليه ثورة منهجية كاملة فى النظر إلى العالم  
 المادى والوجود الإنسانى ، وفى مناهج البحث وطرائق التفكير . كما دأبوا هذا  
 الاتجاه الأفكار الكلاسيكية عن المطلق والسكون والقياس ، ودفعوا بالنسب والحركة  
 والتغير . ولكن ظهرت فى البيئات العلمية والفكرية مناهج (تطورية) تجعل تاريخ  
 أمة ظاهرة (وعاء منطقاً) منفرداً عن تاريخ الظواهر الأخرى وفى هذا السبيل أصبح  
 تاريخ ظاهرة ما أو نشاط إنسان ما واحداً من أمرين : إما أن يكون تاريخاً زمنياً  
 ( خارجياً ) — إن صح العبارة — ومنه بالاستمرار الزمنى مع إنكار أن  
 تكون هناك (قوانين) مفسرة لهذا الاستمرار . وإما أن يكون تاريخاً ( داخلياً )  
 مفسراً للقوانين الداخلية الخاصة بتطور الظاهرة و ( مسيراً ذاتياً ) بها مع إنكار أن  
 تكون هناك ( قوانين ) أعم وأشمل تفسر تطور هذه الظاهرة فى تفاعلها مع كافة  
 الظواهر الأخرى . هؤلاء هم أصحاب ( التاريخ ) بالمعنى المتناقض بعض الجوانب .  
 لكن فكرة التطور وجدت صياغتها الناجحة فى فلسفات من يمكن أن نسميهم  
 أصحاب ( التاريخية ) الذين يرون أن ( التاريخية ) ظاهرة ما متاعها كيفية عمل  
 لقوانين تطورها الخاصة وفق قوانين تطورها عامة . غير أن من بين أصحاب  
 ( التاريخية ) من جعل وراء القوانين الخاصة والعامة للتطور ( أنكاراً ) أى من

فسر الفكر بالفكر ، ومثلاً ، هم المثاليون ومن بينهم من رد هذه القوايين إلى أصولها الموضوعية في حركة التاريخ والجمع ومثلاً ، هم المليون (١١) ،

والفكر بين المهجين - المثال والعلم - قائم قوة في المحولات التي تصدى التاريخ للن .

ولقد نحاول هنا - مادامنا بصدد المعرفة الجاهية من جهة التحقق في التاريخ الجمال والتاريخ التي لدى جماعة من الجماعات البشرية - أن نبين علاقتا الموضوع في مادية المعرفة الجاهية - بالتاريخي ، أي يبين تطور هذه الجاهية أو تلك من الجماعات البشرية : إن التي ( بخص ) إحساساً فيجعله إحساساً جمالياً إنما هو التفريق الجمال . وليس بمستطاع أن يقوم إحساس صفة جمالية بينها في محسوس مامن جهة الماهية الموضوعية لصفة المدركة خلال الاستجابة لحاجة جمالية ونفسية وروحية . وهذه الحاجات - مع الاعتداد بمقتضاها الحالية والفردية - ذات مادية إجتماعية ، ومن ثم فإنها - أي هذه الحاجات - لا تتجاوز قدرة الجماعة في الوعاء ، إخصاً لعالمها الطبيعي وتنظيها لحياتها الاجتماعية . ويحدد العلم ماضي تاريخي في حياة المجتمعات بالمرحلة الاستراتيجية الكبرى ، أي بالانتقالات التاريخية الأساسية من مرحلة تميزها علاقات اجتماعية إلى مرحلة ثانية حل علاقات اجتماعية أخرى . فإذا كان ذلك هو الاتصال بين الموضوع في المعرفة الجاهية والتاريخي في التطور الاجتماعي ، وإذا كان هذا هو حد التاريخي ، فإن الأمر ينتهي إلى تحديد مراحل التاريخ التي الجماعة بمراحل تاريخها العام .

# هوامش ومراجع

## الفصل الثاني

١ - راجع في تمييز الناصح العسكرية التالية الممرقة الجمالية :

( أ ) المقالات : الرابعة والسادسة والسابعة في الممرقة : ( G. B )

( ب ) والصفحات ٩٤٢ - ٩٧٢ + ومن ٩٩٩ إلى ٧٠٣ ومن ٧٦٩ إلى ٧٧١ في

كتاب Critical Theory Since Plato

( ج ) والبحث الذي كتبه شوت ( D. B ) بعنوان :

(Ambition in Primitive Societies)

ص ١٨٩ في الممرقة :

Man and Culture, London, 1960

( د ) والفصل الثالث من الباب الثاني من كتاب عبد المنعم تليمة :

مقدمة في نظرية الأدب

( هـ ) حدد مجمع اللغة العربية بالقاهرة مصطلحي :

كَيْفِيَّات ثَلَاثَة Tertiary (qualities)

والشكلي المعنى Concrete Universal

فالمصطلح الأول : هـ أحكام قيمية تنصب على النفس من حيث أنه غير مؤثر ،

جبل أو نبع ، وكان الأشياء ثلاثة أنواع من الكيفيات : الكيفيات الأولى تعبر



عن صفات الشيء، الجوهرية كالاستناد والحركة ، والكميات الثانية كالاعتماد والفرق،  
والكميات الثالثة من ناحية الحكم عليه وتفسيره . .

### وعن المصطلح الثاني :

١ - استعمل هيجل هذا المصطلح استعمالاً عاماً وفي معانٍ مختلفة ، وشاع  
استعماله لدى كثيرين من المعاصرين ولكن في مدلولات غير محددة .

٢ - يراد به بوجه عام الشكل الذي لا يقوم على التجريد . وإن تحقق في  
الخارج وله وجود مستقل عن الزمن الذي يدركه ، كمثل أفلاطون . وقد كررنا هذا  
المعنى بما قال به المدرسون من وجود الكميات قبل الأشياء . .

مجموعة المصطلحات التالية واقفية على أثرها الجمع ، المجلد السادس عشر :  
القاهرة ١٩٧٥ ص ٢٢٨ ، ص ٢٢٧ .

٣ - راجع في خصائص ( الخيال ) وخصائص ( الشيء ) :

( أ ) مواضع متعددة من القسم الثاني في :

Hegel, The philosophy of history, (G. B)

( ب ) والمخالات الرابعة والخامسة والسادسة في مجموعة ( G. B ) .

( ج ) ومقدمة كتاب لوسيان جولدمان : The Hidden God

( د ) والمصفحات ١٧ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩ في :

Criticism, The major texts, edited by Walter Jack Bate, New  
York, 1952.

( هـ ) والفصل الخامس ( صفحة ١٤٠ وما بعدها ) في :

Stainsbury, George : A history of Criticism, vol. 3, 8 imp,  
London

٣ - عبد المصم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ١٤

راجع كذلك مواضع متعددة في مبادئ ( فن ) ص ٦٤ و ( مجال ) ص ١١٢

من مجموعة ( G. B ) .

وراجع - في المجلدين الثاني والثالث من مجموعة ( G. B ) - التطور التاريخي

للمصطلحات التالية :

الإبداع Creation — الإحساس Sensation

الإدراك Perception — الانسجام Harmony

الإيقاع Rhythm — التجانس Homogeneity

التركيب Synthesis — التماثل Analogy

التناقض Incompatibility — الصيغة Formule

العلاقة Relative — المحسوس Sensible

المسافة Concomitance — الملازمة Inherence

الموازاة Parallelism

٤ - راجع :

( ١ ) مواضع متعددة من المواد ( ٤ - ٦ - ٢٢ - ٢٤ - ٢٨ ) من مجموعة

( G. B )

( ب ) والفصل الثاني ( صفحة ٢ ) من الباب الأول من كتاب عبد المصم تليمة :

مقدمة في نظرية الأدب .

( = ) صفحة ١١٤٨ وما بعدها في :

Critical Theory Since Plato.

(د) ومواضع متعددة من الفصل الثالث من ١٢٩ ، من كتاب أبو ديب : في  
البنية الإيقاعية للشعر العربي ، بيروت ، دار العلم للملايين ، الطبعة الأولى ،  
١٩٧٤ م .

( هـ ) لم يميز القنبريون الأندلسيون استعمال لفظة ( الجلال ) لغير الاستعمال  
الديني المعروف .

أما الجلال — عديم — فهو الحسن في الخلق والخلق ، والفرق بين الجلال  
والحسن أن الحسن يكون في لون الوجه والجمال يكون في صور الأعضاء . والملاحظة  
تصحب كليهما :

شكل ملج حسن وجيل معاً

وليس كل حسن جيلاً

ولا كل جيل حسناً

والإيحاء : الإشارة على أي وجه كانت .

والإيحاء : الإشارة إل خلف عامة .

راجع :

— مواضع متعددة من ( لسان العرب ) .

— دقاتي العربية . أمين آل ناصر الدين ، ص ٣٤ ، ص ٤٠ — ٤٥ .

( و ) يمكن ملاحظة تطور المصطلحات التالية في الأدب والتفد القديمين :

البناء ، الخط ، الطراز ، الصوغ ، الحوك .

لحن البناء — مثلاً — قال النليل بن أحمد ، ربيت البيت من الشعر ترتيب  
البيت من بيوت العرب الشعر . .

المرزبان : الموشح ص ٢١

وقال زاهر :

{ما الشعر بنا، يبتغى  
فأنا ما نسقوه كان لنا أو مينا  
ربما وذاك حينا ثم يستحب حينا

ابن عبد ربه : العقد الفريد ، الجزء الخامس ، ص ٣٢٧ .

وراجع عن نفس المصطلح ( البناء ) مايل :

— ابن طباطبا : حيار الشعر ، تحقيق طه الحاجر وزميله ، القاهرة ١٩٥٦ ، ص ٥٠ .

— الأندلس : الوزارة ، تحقيق السيد صقر ، دار المعارف ١٩٦١ م ،

الجزء الأول ، ص ٢٨١ .

— ابن رشيق ، الصمد ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحيد ، القاهرة ،

الجزء الأول ، ص ١٢٠ .

— حازم القرطاجني : منهاج البلاغة ، تحقيق محمد العتيب بن الفعوج ، تونس ،

١٩٦٦ ، ص ٢٢٨ :

٥ — عبد التميم تليعة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ١٢٠ .

٦ — المرجع نفسه ص ١٢٥ .

٧ — هارولد ( أرنولد ) : الفن والجمهور عبر التاريخ ، ترجمة فؤاد زكريا ،

القاهرة ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٩ م الجزء الأول ، ص ٢٢ .

٨ — فرود ( جيمس ) : الفصحى المعاصرة ، ترجمة أحمد أبو زيد ، القاهرة ،

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ١٠٠ .

- ٩ - عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ٤٤ .
  - ١٠ - طه در : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ١٢ ، ص ١٩ .
  - ١١ - المرجع نفسه ، ص ٤١ .
  - ١٢ - عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ٩٩ .
- وراجع كذلك كتاب لوجيان جولدمان :

**The Hidden God.**

المقدمة و ص ٤٧ ، ص ٦٦ .

## الفصل الثالث

### المعارف الجمالي

( المود التومى مدخل الى الفقه )



شهد العصر الحديث لغزو طائفة من العلوم ، ينهض كل منها بدرس ظاهرة (أو مادة) طبيعية أو إنسانية . وآخر هذه العلوم ينهض بدرس الظاهرة الفنية . وتستتبعها - بطبيعة الحال - علوم أخرى حول ظواهر أخرى . ولكن المعترك الفكري والمنهجي الراهن إنما يدور حول ( علم الفن ) . ولقد قطع العلماء مراحل في سعيهم إلى تأسيس مسمداً للعلم ، وهي مراحل ثلثة أولية ، ولكنها جلت بنتائج يندبها .

وحسبنا هنا أن نشير إلى النهج ( التأمل ) المبرروث في النظر إلى الفن ، وإلى المبدأ الراهن الموجه لدرسه حالياً . فلتد حل ذلك النهج التأمل الظاهرة الفنية بكل شيء . صبر عن رده إلى مصدر مطوم ، فربط الفن بمصادر ( الفنية ) وطلب إليه أن يصرخ المعلوم والتجارب ، وأن ينعكس المشكلات والعلاقات ، وأن يريده وأن يرجه ، وأن يستنصر . ولقد كان ذلك كله نتيجة صبر النهج التأمل عن الوصول إلى ( حقائق ) الظاهرة الفنية ، فتشغل بعلاقاتها عن ذاتها . والمبدأ الموجه الآن هو درس الظاهرة الفنية في ذاتها ثم في علاقاتها . فليس هناك من سبيل إلى البيان ( مهمة ) الفن إلا بيان ( ماهية ) الفن .

ويتصل بهذا المبدأ أمران : علاقة المعرفة - وبطبيعة الحال قائما بتركز ما هنا على المعرفة الجمالية - بالوجود ، وعلاقة العمل الفني بالتأليف الفني .

والأمر الأول قائم قد سبق أن نقرر - في الفصلين السابقين - أن ( حصول ) الذات المتحركة على خصيصة جمالية لموضوع ما غير ( مثول ) هذه



الخصبة في الموضوع ذاته . أي أن الخصبة الجمالية لدى المعارف غيرها متحققة في المعارف، غيرها في (الواقع) ، وفي ذات الوقت فإن الخصبة الجمالية (المروعة) المتحركة ( غير بعيدة عن الخصبة الجمالية ( الواقعية ) - وذلك لأن الأول لابد - إن كنا للحصول والوصول الجماليان سوياً - أن تحصل قرائن مشيرة إلى الثانية ، وبغض قوة هذه القرائن تكون ( الواقعية ) الخصبة الجمالية ومع سطوح هذا الأمر الأول ، فإن كثرة من المتخالفين في الفكر والفن تخطط خطأ فيحسبون المعارف الموجودة بين الفن والواقع ، أو ( تطابق ) بينهما .

وفي الأمر الثاني فإنه قد سبق أن قرر - في الفصلين السابقين أيضا - أن العمل الفني ، شأنه شأن التعرف الجمالي ، ذو ( طبيعة ) فردية ذاتية وذو ( طابع ) اجتماعية . كما أنه قد قرر أن التاريخ الفني ، شأنه شأن التاريخ الجمالي ، ذو طبيعة اجتماعية ويمتدنا هنا ما اتينا إليه هناك من أن العمل الفني والتاريخ الفني يذمرا كلامهما في الآخر ويتأثر به . كما بينا أن التاريخ الفني - إذ يمسك اتجاه القوة الاجتماعية السائدة - يزرع مزرع التشبيث والتجسيد ، وأن العمل الفني يزرع مزرع الزلزلة والتغيير . والاختلافان هنا يدوران حول الأمرين جميعا :

ففي الأمر الأول ينتمي الخط بين ( المعروف الجمالي ) و ( الموضوع - الواقع ) إلى المطابقة الآلية بين الفن والواقع . وفي الأمر الثاني ينتمي الخط بين العمل الفني والتاريخ الفني إلى تطابق ما طبعته اجتماعية على ما طبعته ذاتية ، وإلى تطابق ( الطابع ) على ( الطبيعة ) في العمل الفني .

إن الشكل الذي يواجه الفنان مشكل تشكيل . وهذا هو الأساس في ( ماهية ) الفن ، إذ هي مادية جارية ، لأن الفن : فهو جمالي الواقع ولأن العمل الفني تشكيل جمالي لموقف من هذا الواقع . وهذا هو المدخل الصحيح لتأسيس مهنة

الفن على مايعتبه<sup>(١٤)</sup> ، أما الانفعال فنظر التأمل — عبر تاريخ الفكر الفني والجمالي كله حتى الخطوات العلمية الأخيرة — بملاقات الظاهرة الفنية عن ذاتها ، فقد كان يؤسس القابعة على مهمة مبروكة على الفن من قوانين ظواهر أخرى ، أو مقترضة من مهام تلك الظواهر ، يقول جيروم ستوليتز — وإن يكن قوله صادراً عن وجهة من التفكير مختلفة عما نراه — بعد الانفعال بمهمة الفن تتعلق بظاهرة أخرى عن الانفعال بمهمة الفن تتأسس على مهمته الجمالية : « ... لقد ظل الفن يفسر ويقتدر ، طوال التاريخ كله ، وحتى عصرنا الحاضر ، على أسس غير استيعابية : إذ كان يبجل من أجل منفعته الاجتماعية ، أو لأنه يث في النفوس معتقدات دينية ، أو لأنه يجعل الناس المضلل من الوجهة الأخلاقية ، أو لأنه مصدر للفرقة . ولعل القاري يدري أن قيمة الفن تقتدر في كل هذه الحالات بناء على ما يؤدي إليه من النتائج ، لا من أجل أهميته الجاهلة »<sup>(١٥)</sup> .

فإذا كان العمل الفني قد نظر إليه من زوايا كثيرة إلا الزاوية التي تبرز جامعته وهي الزاوية الجمالية ، فإن تاريخ الفن نظر إليه في ضوء القوانين العامة لتاريخ العلم ، بحث أهل مؤرخو الفن التطور — المستقل نسبياً — لتقاليد الفنية كما أخذوا كافة العوامل التي تقصر خصوصية تطور تاريخ الفن عامة ، وحتى الذين تنهوا في العصر الحديث — إلى الاستغفال النسبي لتطور التاريخ الفني ، لم يستطع بعضهم التمييز في هذا السبيل بين تطور الفن وتطور غيره من ( الصور الثقافية ) المختلفة . فما هو توماس مونرو يشير إلى تميز الفن بين صور الثقافة المختلفة ، وإلى نوع من أسس لتاريخ له : « ... في الأزمنة الحديثة أصبح الفن ، بالمعنى الجمالي ، يعتبر مجالاً مغالياً متديراً ، وفاعلاً وناعماً من أعاصير الإنتاج - ويوجد الآن للفن عامة وليس لكل فن معين ، مؤرخه

التخصصون الذين يحاولون أن يرووا قصة هذا المحيط أو ذلك في السبيل الثقافية .  
 فالقורך الذي يتناول الحزف أو الفسج فقط ، لا بد أن يكون بشكل ما أكثر تخصصاً  
 من ذلك الذي يحاول أن يبالغ كل الفنون ، أو كل الفنون البصرية . وفي سبيل  
 المعرفة الدقيقة الجيدة يحاول معظم القورخين اليوم أن يتخصصوا كذلك في عصر  
 معين وشعب معين ، في نطاق فن واحد بذاته . وقد يكون قורך الفن ، في الجزء  
 من الموضوع الذي يعالجه ، حريصاً دقيقاً فيما يتعلق بالحوادث التنميلية والأثار  
 المسية ، أما خارج نطاق الجزء الذي يعالجه فإن معلوماته تكون عادة أكثر  
 قسراً .

ولقد حدث في مجال الدراسات المتخصصة التاريخ الفن ، تقدم كبير في تحويل  
 التركيز على الروايات السطحية من حياة الفنانين والموضوع البارز لاهتمامهم ، إلى التركيز  
 على تحليل الأساليب الفردية وأساليب الفترة ذاتها ، وإلى تفسير أعمق للفن ، على  
 أساس شخصية الفنان وبيئته الثقافية . وتقتضي دراسات الأساليب التاريخية قدراً  
 من التعميم في السمات والاتجاهات التي تتضمنها ، ولكن يمكن أن تكون هذه  
 الدراسات على نطاق ضيق نوعاً ما<sup>١٢</sup> . ولكن موزو نفسه يورد في موضع قال من  
 نفس الكتاب : من هذا التمييز ، فيخاطب بين الفن باعتباره إحدى الصور الثقافية - في  
 تطور ، وتطور الصور الثقافية الأخرى ، أي أنه يورد إلى جعل تاريخ الفن جزءاً -  
 غير مستقل ذلك الاستغلال النفسي الذي أشرنا إليه - من التاريخ الثقافي عامة ،  
 يقول : « أما تاريخ الثقافة ، برصفه موضوعات براء ، فهو أكثر مبالغة على الترتيب  
 الزمني ، لا يقتصر على الثقافات البدائية . وقد يعتبر أحياناً أنه تاريخ الحضارة ، ولكن

( الثقافة ) إصطلاح أوسع نطاقاً ، ينظم الشعوب والأحزاب المتحضرة وغير المتحضرة . فإن أي تاريخ عام للثقافة لا يردد الإشارة إلى القنون الثقافية الخصب يعتبر ناقصاً إلى درجة يدعو إلى الأسى ، وعلى حين يبلغ مؤرخ الثقافة ترتيب الواسع في الجملة ، فإن له مطلق الحرية في أن يتدخل عنه ، من وقت لآخر ، لبحث موضوعاً عاماً معيناً ، مثل نظام العشرة في مختلف بقاع العالم ، وحيثما تحول طريقته ، فترسماً إلى نوع على . كل هذه المواد تتداخل وتعلوّن معاً ، ويستخدم بعضها طرقاً ونتائج بعض ، كلما اختصّ الحال ذلك ، وإن إدراك هذه الحقيقة وإجازتها ليعبران اليوم عن اتجاه ثوري نحو البحث العلمي . وليس ثمة علم ولا قرع من علم ، ولا فن ولا قرع من التاريخ ، له مجال ثابت لا يتبدل ، ذو حدود فرعية لا يبغي تعطيها أو اجتيازها ، وطرائق خاصة به عليه التزامها ، فكل تلك المواد تطورت من بدايات لا تفاضل بينها شيئاً ، ولا يميزها سباحات أو أسوار ، مثل المقارنات الخاصة . فكم من مشاع مشترك بين العلم والتاريخ والفن <sup>(١٥)</sup> .

وليس شك أن هذا كله — ثمرات المنهج التأملي في درس العزوف للتاريخ له — قد انعكس على المدارس والقطرقات والمناهج القديمة . فلم تلمس في الفن غاية صادرة عن طبيعته ، وإنما ذكرت الحاجة الجاهلية فإنما لتوضع في صورة (الإمتاع) مقابل (الإفادة) . أما النهايات الأكثر صبراً عند تلك المدارس والقطرقات والمناهج ، فإنها كانت تلمس — تاريخياً — المشكلات الاجتماعية والفكرية في عصر كل منها .

ونبدأ تلك القبايات ( بالتوازن الأخلاقي ) السكلاسيكي ، وننتهي ( بالتوازن السلوكي ) الوضعي ، ملوكة ( بالتوازن النفسي ) و ( بالتوازن الاجتماعي ) الرومانسيين . وقد وصلت الأخلاقية السكلاسيكية — الأفللاطونية الأرسطية — إلى تعلبية

عالمية عند كلايكي النهضة الأوربية ، فما هو السير طليب سدي - أحد أعضاء النهضة الأوربية في القرن السادس عشر - ي تصور تلك الأخلاقية هذا التصور.. يزعم سدي إذن أن الشعر أكثر فائدة من حيث التعليم الأخلاقي من الفلسفة والفارخ ، لأنه لا يتناول المسائل المجرمة وحسب كما يفعل الفلسفة ، بل يتناول الأمثلة للفرس ، وربما أن أمثله ليست معدودة إلى الحقيقة الراقية فإنه يجعلها أكثر احتمالاً وإثارة عما نجد في التاريخ . فهو ي تصور الأمثلة الخفيفة للفلسفة تصوراً أمثماً بالحياة والجاذبية ، بينما ي تصور الرذيلة بالحيرة نفسها لتظهر دائماً نتيجة مفرقة<sup>(٥٠)</sup>..

كانت هذه الأخلاقية التعليمية حلقة من تراشه مماثل درس الفهم من زاوية منقبة - فرماً ومجاهدة - درساً طويلاً على المسئلة الأخلاقية والدينية . أما ( التوازن النفسي ) فقد كان غاية الطريق الأعظم من الرومانسيين ، عندما حولوا الدرس "من المطلق إلى الفنان ، وعدوا العمل الفني ( تنقيساً ) عن ذات نفس بيده : ووصل ظور بعض هذا الطريق إلى أن يجعل الفن هو الفنان : ... ما هو الشعر ؟ إنه تخريباً نفس السؤال : ما هو الشاعر ؟ إذ أن الإجابة على أحدهما تضمنت في إضاح الآخر...<sup>(٥١)</sup> .

وشغل هؤلاء بعملية الإبداع - وهي عملية سابقة على عملية التشكيل بوالأول مهمة علم النفس ، والثانية مهمة علماء الجمال والنقاد - واستخلصوا ( معايير ) نفسية ، حاولوا أن يسحبوها على الأعمال الفنية باعتبارها - تلك المعايير - أساساً ( نقدية ) :

« ... وما هنا ميل شائع لدى الرومانسيين ، وهو محاولة تعريف الشعر من خلال عملية الخلق الشعري ، فلكي يكتب الشاعر شعراً جيداً عليه أن يكون في

كيف وكيف من الحالة الذهنية ، والتوسع القلبي من الفكر هو غير صورة تلك الحالة الذهنية ، وإذا فذلك النوع هو أكثر الأنواع شاعرية وهو خيرا ، ويبدو الجدل لأول مرة كأنما هو دور ، وهو كذلك يعني من المعاني ، ولكن المنع في الأمر أنه عبارة لاستعداد أحكام معيارية من وصف سيكولوجي<sup>١٩</sup> . . .

أما الفريق الآخر من الرومانسيين فقد كان موجه هو أن النشاط الفني يتصل ( بشيء ما ) ، وشغل هذا الفريق بـ ( ما ) هذه عن النشاط الفني ذاته ، ثم اختلف المتكلمون والفقهاء - من هذا الفريق - حول تحديد ( ما ) هذه ، ودارت تحدياتهم حول ( العصر ، البيئة ، التاريخ ، القومية ، المجتمع ، الحياة ... الخ ) .

وفي كل ذلك كانت تحدياتهم مثالية فاصلة لانفصاح عن قريء وعوامل وفوائدهم . ثم أسسوا على تلك التحديدات - بنوعها ومثالياتها - فكريا فاضاين ( المصرية ، السياسية ، التاريخية ، الإيجابية ، العسكرية ، الوطنية ، القومية ، الانسانية ... الخ ) ، أي أنهم عبروا عن تميز الظاهرة الفنية وشغلا بثلاثيات بنوعها وفرضوا عليها وظائف مؤسدة على هذه العلاقات .

أما التوازن السلوكي عند الرضعين فسمي بعامل مباشرة بالنفس ( بالعمل الفني طبعاً ) ، ولكن من جهة كيفية تلقيه ، لامن جهة كيفية تشكيله : . . . النهاية هي ( ربط النفس ، حتى ما كان عادياً فاعلمته ، بالتفسير السيكولوجي المتكامل ) . السيكولوجيا إذن هي العلم الذي اختاره وفهمه رذ . وصفات الأشياء . لا تدرس على أنها حقائق مستقلة ، ولكن هي جزء . ما تركه من أثر في الأشخاص الذين يلمسون هذه الأشياء . وقد تسائل كيف يستخلص وفهمه نظرية في القيم من مجرد الوصف ، مما يمكن دقة ، فالسيكولوجيا علم وصفي لا قيمي . وحل هذه المشكلة يتم بيسر إذا قدرنا

القيمة على ضوء طبيعتها . ( كل شيء له قيمة إذا كان يستقره ) . وأعظم الحالات  
السيكولوجية قيمة هي التي تحقق أعظم عدد من الرغبات ، مع أقل مقدار من الحمية  
بسبب الرغبات الأخرى . ولذا فإن الحالة المثل هي التي يحقق فيها التنظيم التوازن  
بين الدوافع .

إننا نأول إسهام إيمان يفدعه وتعارف في كتابه هذا هو صياغة هذه النظرية  
السيكولوجية العامة — التي قد تسمى بالسيكولوجيا البشرية . وهي تشمل علم  
الأخلاق أيضاً ، ولكن بعد أن عرف تعريفاً جديداً اعتماداً على السيكولوجيا  
السلوكية . الصالح هو الذي ينتج فيمكن الوصول إلى إثراء القيمة بواسطة إحداث  
تآلف بين الوظائف في داخل الجسم <sup>١٩</sup> . . . . وهذا معنى قد نفيد نتاجه طوعاً  
تصل بها لأنها بهذا التعريف من القدر ، لكنه — أي هذا المعنى — لا يتصل  
بمثل نقد الفن .

بعد هذا التفريق للدخول التي دخلت منها المناهج التالية إلى مشكلة الفنان ،  
يبدى بوضوح المدخل المعتمد هنا وهو : صلة الفنان بعمله الفني من جهة  
طبيعة التعرف الجمالي ، وصلة الفنان بمهوه من جهة طبيعة المعرفة الجمالية .

## ( ١ )

أما للوضوع الأول — صلة الفنان بعمله الفني من جهة طبيعة التعرف الجمالي —  
نقد استقر لنا فيه أمران :

في الأمر الأول يبرز ميل العلاقات الاجتماعية نحو الثبات والاستقرار ، فيبرز —  
حسب هذا النوع — ميلها إلى أن تحد الصلة الجمالية — وغضائفاً فردية ذاتية —  
بين أفراد الجماعة وواقعهم بما هو مائل من الخبرة الجمالية إلى أن تحدد هذه الصلة  
الجمالية ، بإطلاق المثل الجمالي الأصل السائد لدى الجماعة .

وفي هذا ( التنازع ) بين ما هو فردي وما هو اجتماعي بمعنى ( الطوايح ) الاجتماعية لفصل الجمالية ذات ( الطبيعة ) الفردية . كذلك فإنه في هذا ( التنازع ) بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي بمعنى ( الطوايح ) الموضوعية لفصل الجماليات ( الطبيعة ) الذاتية . ولقد ذكرنا ، في موضع سابق ، أن الفصل الجمالية كيفية تعامل ( خاص ) بين الفرد وواقعه ، وأن هذه الفصل الجمالية تتم ضرورياً ( خاصاً ) من المعرفة . ومما نقول — في ضوء ( التنازع ) الذي سبق ذكره — إن هذا الضرب الخاص من المعرفة ذاتي وموضوعي ، وإنه — نتيجة لذلك ( التنازع ) ينهض وجود ( نوعي ) في عمليات التفكير التاريخي الاجتماعي ، لأنه — وحده — من بين ضروريات المعرفة البشرية الذي ينهض بها ، رمزي مواز اليتاء الاجتماعي ، حيث يبرز في هذا الموازنة — تشكيلا — كل ما يبرز به الواقع .

**وفي الأمر الثاني :** يبرز ميل التاريخ الفني نحو الثبات والاستقرار ، فيبرز — حسب هذا النوع — ميله إلى أن يجد العمل الفني — وطبيعته فردية ذاتية — بما هو مائل من الخبرة الفنية ، وإلى أن يجد هذا العمل الفني بآفاق التقاليد الفنية لدى الجماعة . ولقد سبق القول إن العمل الفني يؤثر في حقائق التاريخ الفني وتعاليفه ، كما أنه يتأثر بهذه الحقائق والتقاليد . ويعمل التاريخ الفني في تأثيره إلى التمسك والتجسيد والحفاظ ، ويعمل العمل الفني في تأثيره إلى التمديد والتشوير والتغيير .

وإذا استقر لنا هذان الأمران ، فإنه من الطبيعي الوصول إلى نتيجة واحدة ، بل هما نتيجتان لا بد أن يسلما بالأمرين السابقين .

**أما النتيجة الأولى** فنقول ( تنازع ) بين عناصر ( الموقف ) في العمل الفني من ناحية ، وحقائق التشكيل هذه العناصر في ذات العمل الفني من ناحية ثانية . إن عناصر



الموقف - ومن الثبر الأول الذى يوجه الفنان إلى إبداع عمله - ذات طبيعة نفسية وفكرية واجتماعية ، ذات طبيعة ذاتية موضوعية كما سبق القول في الفصل الأول من هذا البحث . ولا يبين هذه العناصر - لدى الفنان - أفكاراً ومفاهيم ، وإنما يبين ( مشكلة ) . التشكيل - لا التعبير - أثناء الفنان إلى إقامة موادها رمزية الواقع . ويتحقق في هذه المواد - أدواتها : حقائق التشكيل - التناغم الذى يسعى الفنان إلى تحقيقه في واقعته النفس والروحي والفكري والاجتماعي . ولتنكس في هذا التنازع الجديد صورة ذلك التنازع السابق بين ما هو فردى وما هو اجتماعي :

فناصر الموقف لا يبين لدى الفنان إلا مشكلة ، وهي في ذات الوقت لا ( تتحقق ) تشكيباً إلا بإقامة اجتماعية هي القصة - في الأدب - والتقاليد الفنية عامة . وكما رأينا هناك - في التنازع السابق - نرى هنا : أن الثبر الأول الذى يوجه الفنان إلى إبداع عمله - وهو الجامع لناصر الموقف قبل تشكيلها - يبدأ فردياً ذاتياً بسيطاً ، ثم يرقى إلى أن يكتسب الطابع الاجتماعي الموضوعية المعقدة ، عندما يرقى من التبدى التشكيلي لدى الفنان إلى التحقق التشكيلي في العمل الفني . في المرحلة الأولى يكون التوجه نحو الحركة والمجربة ، نحو الزلولة ، نحو التعديل وإعادتها ، وكلها خصائص الثبر الأولى وكلها عناصر الموقف . وفي المرحلة الثانية يكون التوجه نحو التقيد والمصر والحفاظ ، نحو التسكين ، نحو تثبيت البناء المائل ، وكلها من خصائص ( الأداة ) والتقاليد الفنية . إن المزوج إلى التعديل والتغيير يعدل جوهره ( وجهة ) في التغيير التاريخي الاجتماعي . كذلك فإن الكيفية التي يواجه بها الفنان المزوج إلى التثبيت ، إنما تعدل في جوهرها ( وجهة ) في التغيير التاريخي الاجتماعي ،

مادام تقيده الآلية والتقاليد الفنية إنما يحد في جوهره ( وجهة ) الفترة الاجتماعية  
السائدة .

إن الكيفية التي يواجه بها الفنان التنازع هنا — التنازع بين عناصر الموقف  
وأدوات تشكيلها ، يتحدد مدى نجاحه الفني من ناحية ، كما يتحدد اتجاهه الفكري  
والتاريخي والاجتماعي من ناحية ثانية . ومعنى الكلام هنا — في هذه النتيجة الأولى —  
أن عناصر الموقف كما تبين لدى الفنان مشكلة ( قبل تشكيلها ) ، فلما يدرك لدى الفنان  
مشكلة ( بعد تشكيلها <sup>(١٤)</sup> ) - إن التوصل إلى عناصر الموقف ( كما يكون بمراتب  
تشكيله ) .

وأما النتيجة الثانية لمحول ( تنازع ) بين حقائق التشكيل في العمل الفني من  
ناحية وتقاليد التاريخ الفني من ناحية ثانية ، وسحول ( تنازع ) بين تشكيل جلال  
في العمل الفني يمس إلى التحرر من ناحية وتشكيل تاريخ اجتماعي في الواقع يمس  
إلى التقييد من ناحية ثانية <sup>(١٥)</sup> . وبيان ذلك أن الفنان يدرك العالم مشكلة ويواجه  
هذا العالم بالتشكيل . يواجه الفنان الواقع بتشكيل يصطنع — لإنجازه — خبرة  
تكنيكية — هي أدوات فنية وتقاليد فنية — تنعكس الخبرة التاريخية الاجتماعية  
للجماعة . أي أنه يصطنع أدوات الجماعه ليشكل موقفاً من الجماعه نفسها . هنا يمس  
العمل الفني إلى الوجود من خلال الوجود و يمس الفنان إلى التحقق — الرد ، المراجعة :  
الموقف — من خلال اقتدار تشكيله وهنا يتحدد نجاح العمل الفني بمدى غرضه في الترويج  
الفني ، ولا يتم هذا العمل الفني إلا بمدى ما يحدده من كيفية جديدة في التعامل مع الأدوات  
الفنية وما يحدده من دلالة للتقاليد الفنية . وهنا يتحدد تحقق الفنان بمدى سيطرته على  
الأدوات والتقاليد ، بحيث يبدو هذا السيطرة ( تحرراً ) من تلك الأنوار والتقاليد .

يتبدى العمل الفني فعلاً عَمُراً أو يتبدى الفنان فعلاً حراً أو يتبدى عملية الإبداع الفني قاطبة حرة. هذا من جهة التنازع بين حقائق التشكيل في العمل الفني من ناحية وتقاليد التاريخ الفني من ناحية ثانية أما التنازع الثاني - بين تشكيل جمال في العمل الفني يسمي إلى التحرير من ناحية وتشكيل تاريخ اجتماعي في الواقع يسمي إلى التقييد من ناحية ثانية - فلهذا صورة التنازع السابق. وبيان ذلك أن الفنان يعطى - من جهة طبعه المتعرف بالجمال - خبرة الواقع الجمالية أي هذا الواقع جمالياً - إن الفنان ( يحصل ) على ( حقائق ) الصفات والعناصر والخصائص الجمالية في الظواهر والأجسام والأشياء من خلال الخبرة الجمالية العامة . لكن خبرة العامة الجمالية تميل نحو السكون والهدوء للأوضاع المألوفة ، بينما حركة التعرف بالجمال لدى الفنان تميل نحو التجاوز وصولاً إلى أوضاع أكثر إسمية . إن الفنان يدرك علاقات الواقع - الطبيعي والاجتماعي - وحقائقها بكل وأبنة وتكرينات ونماذج وأماطاً . ويصل الفنان إلى كل ذلك عن طريق وعيه بالتناظر والتناغم والانسجام والتناسب والإيقاع ، وعن طريق وعيه بالتأخر والتطور والتناقض . ولأن هذه الخبرة الجمالية للرؤية الاجتماعية ، فإنها تفصل بالعارف الجمال - الفنان - إلى تناقضات الواقع وعلاقاته . ولأن التعرف الجمال يحصل الوعى الجمال عن طريق التناغم والتأخر والوحدة والتناقض فإنه - أكثر من أى ضرب معرف آخر - يصل بالعارف الجمال إلى حقائق البناء التاريخي الاجتماعي للواقع . ولأن التعرف الجمال بدول الخبرة الجمالية يسمي إلى تعديلها وتغييرها فإنه يصل بالعارف الجمال - من قلبه إلى التاريخ الاجتماعي - إلى ( نط ) لذات الواقع أكثر جوهرية وإسمية . معنى الكلام هنا أن الخبرة التشكيلية والجمالية يمكن أن - كما سبق في الفصلين الأول والثاني - عبرها الجملة في التاريخ ، وهما من أدواتها الفذة لتبيين أوضاعها ومعالجتها .

ثم إن حايين الخبرين هما سبيل الفنان إلى إنجاز عمله . لكن الفنان الحق في كل عمل فني حقيقى — لا يبتضع الخبرين وإنما يوزعها بالسيطرة عليها ثم يهرعها وتطويعها — الأول ( السكينية ) بكيفية تعامل جديدة والثانية ( الجهادية ) بتدخال التعرف الجهاد ضد المثل الأعلى الجهاد — لإنجاز عمله . ولذلك فإن العمل الفنى — بعد إنجازه — يخلق مواندة رمزية للواقع . يتبدى الواقع المرصوع — في هذه المواندة الرمزية — محوراً معدلاً ، مغنياً ، مشوراً ، في انحاء واقع . من قلب الواقع المائل — أهم ، وأكمل ، وأجمل .

العمل الفنى - إذا - تشكيل يواجه تشكيلاً ، وتشكيل جالٍ يواجه تشكيلاً تاريخياً اجتماعياً . بناء يواجه بناء . إن الفنان يدرك واقعاً جالياً ، والعمل الفنى هو تشكيل جالٍ لموقف من هذا الواقع .

إن الفنان يواجه واقعاً بتشكيل مقابل يغير — رمزياً — التشكيل التاريخى ويعد بناء الواقع الحقيقى . ولذلك فإن الفن — أكثر من أى ضرب آخر من نشاط البشرى — يحرر الواقع من المثول والقياد والجمود ، لأنه يغير — رمزياً — الضرورة في الواقع — الطبيعة والجنس .. ليصل بهذا الواقع إلى الحرية أنه يغير ويحرر جالياً ورمزياً ، ثم تأتي كل الاحمال والانقطعة البشرية لتتغير وتحرر فعلياً . ينشأ — من هذا التصور — ضرورة احترامين :

ويتم الاحتراز الأول نحو الأساس المثل الذى يحمل من ( التميز ) أصلاً ( لقطارص ) . فهنا نرى بتدوكر واقع يمنع الثنائيات التى يتقابل في كل ثنائيتها أمران يتقابل تضاد ( الواقع واللا واقع — القرص والعام — الجبال والسكر — المثل والواقع ) لينتهي إلى تضاد بين علم وفن : . . وإذا عرفنا الفن بأنه حدى قد أنكرنا كذلك ( وهو آخر إنكار ينطوى عليه معرفتنا وأهم ما يحسن أن

نذكره بهذا الصدد ) أن يكون معرفة مفهومية ، لأن المعرفة المفهومية في صورتها الثالثة أعم الصورة الفلسفية والعمية الفظة ، دائماً لأنها تحاول أن تقرر الواقع في مقابل اللا واقع أو أن تظل هذا اللا واقع . أما الحدس فلهذا أن لا يكون هناك تمييز بين الواقع واللا واقع . والمهم في الصورة إنما هو أنها كصورة مثالية خالصة ، وإذا فرقتا بين المعرفة الحدسية أو الحسية وبين المعرفة المفهومية أو العقلية فإما نطعم في استقلال هذا الشكل البسيط البتال من المعرفة هذا الشكل الذي شبه بالحلم ( بالحلم لا بالثوم ) والذي تكون العطفة بالنسبة إليه أشبه بالينظة ، والحق أن من يتساءل لماذا أثر من الآثار الفنية حل الشيء ، الذي يعبر عنه الفنان صادق أو كاذب من التابعة المثليزية بآية أو التاريخية إنما يلقي سؤالاً غير ذي معنى ويركب خطأ أشبه بخطأ من يدين أمام محكمة الأخلاق تصورات الفنان في الهواء :

إله سؤال غير ذي معنى لأننا حين تميز بين الصواب والخطأ فإما يكون الأمر دائماً أمر تقرر واقع وإصدار حكم ، وهذا لا ينطبق على حالة صورة تخطر الفكر أو على حالة موضوع خالص ليس له صفة ولا محمول ولا يمكن بالتالي أن يكون موضوع حكم ، ومن البتة أن يفترض علينا بأن الصورة لا تبقى لها فردية ما لم تطابق ( العالم ) الذي ليست الصورة إلا تحقيقاً فردياً له . فحين لا نشكر هنا أن ( العالم ) كروح الله موجود في كل مكان بحرك بقاءه كل شيء . وإنما نشكر أن يكون العالم من التابعة المنطقية صريحاً في الحدس من حيث هو حدس ومن البتة كذلك الشأن لتجسداً ( كذا ) إلى مبدأ وحدة الفكر . فليس يبرهن هذا المبدأ بل يقويه أن تميز بتمييز واضحاً بين الخيال والفكر ، فن التمييز وحدنا إنما ينشأ التعارض ، ومن التعارض إنما تنشأ الوحدة العلياية . إن صفة المثالية ( التي تميز الحدس عن الصور ، وتميز الفن عن الفلسفة والتاريخ أي عن تقرير العام وإثبات الحوادث أو روايته ) هي البيرة الداخلية العميقة التي

يمتاز بها الفن . فن مجرد التفكير من صفة المثالية هذه . بيد الفن ومات : ماتق  
 الفنان فانا به يصح نقاداً بعد أن كان فناناً ومات فن للقاعد فانا به يلاحظ الحيات  
 في حالة ومن بعد أن كان يلاحظها في حالة وجد<sup>(١١)</sup> .

إن الأساس الفلسفي الموجه للتصور الذي يبناه يختلف من هذا الأساس الفلسفي  
 المثال الموجه للتصور الذي بناه بتدوكروتيه . لم يكن ( تيمو ) النوعية ( مادية  
 رهيبة ) مدخلا لنا إلى التضاد والتعارض بين العلم والفن ، وإنما كان مدخلا لتأليل  
 بين التضاد والتعارض بيننا . إننا نفي التضاد بين العلم والفن ، وجعلنا التميز بينهما  
 أساساً لبيان ( نوعية ) الوصول إلى المعرفة ، ومن واحدة .

إن معرفة الواقع واحدة . وهناك سبيل واحد إلى معرفة الواقع ، وهناك  
 سبلان إلى ( التأمل ) مع هذا الواقع ، سبيل العلم وسبيل الفن : أداة لكل منهما  
 إلى الحقيقة محصورة ، وتبدي الحقيقة في كل منهما بصورة خاصة .

وبوجه الآخر الثاني نحو اجتهاد من اجتهادات الفكر للفن ، يصل بلع  
 الجدل - في العمل الفني - بين المواقف والفكرية ، ومنزى ذلك في صلة الفردى  
 بالاجتهاد . ونحن نصدر عن الأسس الفلسفية العامة التي يصدر عنها صاحب  
 الاجتهاد ، لكننا نختلف - وهنا موضع الاستفزاز - مع نتائج . وصاحب هذا  
 الاجتهاد هو إرنست فيشر ، الذي يضع هذا الأصل أولاً : . . . وإن الموضوع  
 ليرتفع إلى مستوى المضمون من خلال موقف الفنان وحده . لأن المضمون ليس  
 مجرد ما يقدمه الفنان ، بل أيضاً كيف يقدمه ، في أي سياق ورأي موجه من الوعي  
 الاجتهادي والفردى<sup>(١٢)</sup> . . . .

ثم يرجع فيشر إلى نتائج معرفة فن الفكر ( المثال ) فيقول : . . . ولكن

منها بلح من أهمية الاعتراف بأن معنى العمل الفني وضمونه أهم من موضوعه ومادته  
 فإنه من الجوهري أيضاً أن نترف للموضوع بنصيبه العادل من الأهمية . وإن  
 تطور الموضوعات في الأدب والفن ليستحق دراسة جادة ، إذ أن اختيار الموضوع  
 ينعكس الظروف الاجتماعية والوعي الاجتماعي السائد . فالتحول من الموضوعات  
 الأسطورية إلى الموضوعات المدنية هو انحناء الناس العاديين عالم الملوك والنبلاء ،  
 وفرض العناية على الموضوعات المقدسة عن طريق تصوير الحياة البرية في المدينة  
 والريف ، واكتشاف الكائنات البشرية أننا همها كموضوع صالح للأعمال الفنية ،  
 والتخلي عن ( دراما النبلاء ) لصالح ( راجيديا البرجوازيين ) . . . هذه الموضوعات  
 الاجتماعية الجديدة تكشف عن مضمون جديد وتطلب أشكالاً جديدة ، كشكل  
 الرواية الفني . وهذا الترخ من التطور لا يحكمه أي صيغة جامدة ، ولا هو يمنع تسلسلاً  
 متطابقاً في الأحداث فيظهر الموضوع الجديد أولاً ، ثم للمضمون الجديد ، وفي النهاية الشكل  
 الجديد ، بل هو بالآخرى عوامل متبادلة متعددة متداخلة ، ويمكن الفنان التناهي من أمثال  
 جيويتو أو سير فانس أن يدفع العملية إلى الأمام دفعة مفاجئة ، متخطياً عدة مراحل  
 دفعة واحدة . وإن تدرج الموضوعات التقليدية على الاستمرار ( وخاصة الموضوعات  
 الدينية ) ، وتدرج الأسلوب القديم على الاستمرار في التأخير ، وتأخير بحرطة  
 متباينة من الظروف الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية التي يمكن أن يساعد كل  
 منها الآخر أو يقاوم كل منها الآخر ولو بصور مؤقتة ، ويظهر شخصية فنية عظيمة .  
 الأمر الذي يحدث عادة كصادفة سببية - إن هذه العوامل جميعاً يمكن أن تؤدي  
 إلى التجميل بالتطور أو تعطيله ، بحيث تظهر المعاني الجديدة والأشكال الجديدة  
 بصورة تدريجية وبصعوبة ومع كثير من التناقضات ، أو تظهر بيسر أو دفعة واحدة .

ونحن عندما نحلل أي عمل فني محدد ، أو أي حركة فنية أو عصر من عصور الفن ينبغي أن نأخذ من تأثير الآراء المسبقة . ولكننا عندما نستعرض السمات العامة لتاريخ الفن في مجموعته ، لا يمكن إلا أن نلاحظ أن التغيرات التي تطرأ على المضمون والشكل في الفنون إنما ترجع في نهاية المطاف إلى التغيرات الاجتماعية والاقتصادية ، ومنجد أن المضمون الجديد هو الذي يحدد في آخر الأمر الأشكال الجديدة. (١٤) .

نخطئ الأمور — في نص لورنس فيشر — اختلاطاً كبيراً : فهو ينص على (تطور الموضوعات في الفنون) ، وما ينص عليه هو من شأن علم الاجتماع الفني بل ما علم الفن فيرى الشكل عمل فني موضوعاً ( ما الموضوع في الفن ؟ ) .

وهو يرد التغيرات التي تطرأ في الفنون إلى العوامل التاريخية الاجتماعية ، وهذا صحيح ، ولكنه لا يمتد إلى الاستفلال النسبي لتاريخ الفن . ثم هو يمتد إلى تلك التناحية المثالية ، تنامية المضمون والشكل ، ويجعل الأول محمداً الثاني تكراراً للتكرار الأول — الذي يحفز الفنان إلى الإبداع — عناصر نفسية وروحية وفكرية واجتماعية ، رتق إلى أن تكون ( مؤلفاً ) الفنان من واقع الثاني والوحدوي . وبين هذه العناصر الفنان — فلهذا — شكلاً ، بتدريج وخروجها بتدريج تفكيكها فالعزف لا يبين — حتى لصاحبه الفنان — إلا بعد تفكيكه . فليس — إننا — ثم ( معنى ) سبق يريد الفنان ( توصيله ) وليس ثم ( غرض ) يريد الفنان أن ( يبر ) عنه . لأن إشكالية الفنان إشكالية ( تفكيكية ) وليس إشكالية ( فكرية ) ولذلك لا يمكن الوصول إلى موقف الفنان إلا بفرائ تفكيكية من عمله فالتفكيك مدخل إلى الموقف ، وليس العكس .



وقتنا في الصفحات السابقة عند صلة الفنان بعمله الفني من جهة طبيعة التعرف الجمالي . ونقف — في هذه الوحدة الثانية من هذا الفصل الثالث — عند صلة الفنان بجمهوره من جهة طبيعة المعرفة الجمالية . وفي هذا السبيل فلنأتينا أولاً كما فيما سبق أن هذه المعرفة الجمالية إنما هي ثمرة كيفية تعامل خاص مع الواقع ، وليست ( علماً ) بهذا الواقع كما أنها ليست تفسيراً له .

واتهما من ذلك — في ميدان الفن — إلى مسألتين: الصلة أولاً بما بالطائفة الفنية . وفيها يبدى الواقع مفسراً للفن لا العكس . ذلك لأن ( ماعية ) التعامل الفني مع الواقع — ومن ماعية جمالية — تحكمه بمشوى تطور هذا الواقع نفسه ، وهو المستوى الذي يتكس نفسه في مثل جمال أهل الحضارة . وذلك أيضاً لأن تاريخ الفن — في واقع تاريخي اجتماعي محدد — محكوم بمراحل التاريخ العام لهذا الواقع . لهذا كله كان طلب ( الواقع في الفن ) متناه طلب ( موضوعية ) في معرفة ماعيتها ( جمالية ) ، ومتناه طلب ( العكس المطلوب ) للواقع في نقاط حركته الموازية الرمزية لهذا الواقع . ولهذا كله أيضاً كان طلب ( الفن في الواقع ) متناه درس الظاهرة الفنية في ذاتها وفي علاقتها ، أي متناه درس ( الخصوصية ) في حقيقتها ( التاريخية ) بحمل الواقع مفسراً للفن ، إذعر — الواقع — مفسر لكل الظواهر . واتصلت المسألة الثانية بالعمل الفني . وفيها يبدى العمل الفني ثامناً ( تشكيلية ) ، ذلك لأن عناصر موقف الفنان من واقع لا يبدى نفسها لصاحبها الفنان إلا مشكلاً ، ولا يبين له هذا الموقف بانسجام إلا بتنام تشكيله .

إن مشكل الفنان ليس مشكل ( توصيل ) ، وإنما هو مشكل ( تشكيل ) . ولذلك كله كان ( التوصيل ) إلى موقف الفنان من واقع إنما يكون بالتلق الصحيح

للتفكير ، لأن صفات الواقع الموضوعية وحقائق الثنائ النفسية والروحية لا تتكسب في العمل الفني إلا مشككة . إن هذه الحقائق لا يبدو — في العمل الفني — في ( صورتها ) وإنما تبدو ( صورها ) تبدو الحقيقة ( النفسية ، الفكرية ، الاجتماعية ) في العمل الفني في تشكيل جمال يوازيها ، وطلبها ( إنما يكون في صورتها المشككة لأن موضوعيتها الواقعية ، ولقد بينها — في هاتين المسألتين جميعاً — إلى تنازع دائم بين التصرف الجمال من ناحية والقتل الأعلى الجمالي من ناحية ثانية ، وبين العمل الفني من ناحية والتأريخ الفني من ناحية ثانية ، ومفردى هذا التنبية هنا أن الفنان قد لا يترسل في عمل من أعماله الفنية يمثل من المائل الواقعي لكنه لا يمكن أن ينفصل عن المثال — ومبتداء الواقع وغايته الارتقاء بهذا الواقع — التي تلغده المجاعة . ومفرداه أيضاً تمييز المدرس الجمال من منحني آخرين ساداً الفكر الجمالي عبر كل تاريخه : منح المصلحين الاجتماعيين الذين يصفون المائل مقومين ومنح القلائقة الإخلاقيين الذين يتعدون المثال موصولين .

إن الأمر يختلف في الفن : فليس ثمة مثل سابق للعمل الفني ، وليس ثمة مثال يقتدى إليه . إن كل عمل فني جديد تماماً . إن القواعد الفنية والأمثال والمبادئ الجمالية والتقاليد الفنية ، كل هذه ليست ( مثلاً ) أو ( لأمثالا ) . إنها معد للأعمال الفنية القديمة ، وأدوات لمدرس الأعمال الفنية الجديدة ، لكنها لا تنص ( نطقاً ) لعمل فني لم يوجد بعد . إن كل جديد من الأعمال الفنية ككل ولید من الكائنات الإنسانية والحياة عامة ، يمكن درسه حسب خصائصه مخفية في ملايين الأفراد من جنسه ، لكن العلم لا يطلع نطقاً لوليد من جنسه ، لم يولد بعد . إنما يتم الخط بهام الخلق .

ولقد يضيئ. هذه المسألة — صلة الفنان بمجموعه من جهة طبيعة المعرفة الجمالية — سلطان أخرين تساعدان على تحديد تلك الصلة الأساس . والأولى من هاتين الصلتين الأخرين هي صلة الفردى بالتاريخى ، والثانية من صلة الاجتماعى بالأخلاق :

فلذا فإن فهمنا لما هو ( تاريخى ) إنما ينصرف إلى مايقترن بمرحلة استراتيحية كاملة من حياة الجماعة ، بمرحلة تاريخية إجتماعية أساسية ( . . . إقطاعية ، رأسمالية ، اشتراكية ) فإن هذا الفهم يجعل صلة الفردى بالتاريخى — فى الفن — تبرز جملة أمور .

يرتبط أول هذه الأمور بالإحساس الجمال لدى الفنان ، فإذا كان الذى يحدد هذا الإحساس الجمال إنما هو التفوق الجمال ، وإذا كان الإحساس الجمال لا يقوم فى شيء ، باعتصراً جمالياً من جهة حقيقته الموضوعية لحسب وإنما يقع ذلك الإحساس على هذا التصرف تلبية لحاجة نفسية وروحية وجمالية ، وإذا كانت هذه الحاجة — وأية حاجة إنسانية أخرى — محكومة بمستوى تطور الجماعة ، فإن الإحساس الجمال لدى الفنان محكوم بمستوى تطور جماعته . ولقد كنا — فى الفصل الثالث من هذا البحث — قد تناولنا التنازع بين الإحساس الجمال لدى العارف — فناناً وفير فنان — والنقل الجمال الأعمى لجماعته . ولا يقتضى القول هناك مع القول هنا . ذلك لأن الإحساس بها بدلول النقل الجمال ، فإنه يبدله لكنه لا يتجاوزده . إن التفوق ( التفوق ) لا يتجاوز الفترة .

ويرتبط ثانى هذه الأمور بالتأثير الذى يميز الفنان إلى إنشاء صلة الفن ولقد يكون التأثير إنسانياً كلاً ، أو تاريخياً جزئياً ، أو شخصياً ونياً . ولكن الكثير فى كل

أحواله خاضع لذلك التنازع بين الفردي والتاريخي : فهو - الكثير - متفاعل مع ذات فردية ، ولكن هذه الذات الفردية - بمقتضاها النفسية والفكرية والاجتماعية - محصلة غير آلية لعلاقات تاريخية اجتماعية محددة . إن الفردي محكوم بالتاريخي إن (الموقف) - في العمل الفني - محكوم بالمرحلة التاريخية الاجتماعية لا بالنسبة الطارئة الوقية . ليست الأعمال الفنية مرتبطة بالنسببات العابرة ، وليست (شواهد) على الأحداث الجارية ، لأنها تعكس - فيها - طبيعة التأثير - مستوى تطور الجماعة في مرحلة كاملة من مراحل تاريخها . وقد يرجع الفنان إلى مثل أعلى لمرحلة سابقة ، وقد يرنو إلى مثل أعلى لمرحلة آتية ، لكن صلة الفني - في كل الأحوال - لا بد أن يعكس موافقاً من المثل الأعلى لمرحلة الماتمة . فميرضخ لهذا المثل ، أو يعدله ، أو يحوره ، أو يثوره . إنه يزاوله لكنه لا يغيره . إن تغيير المثل الأعلى لمرحلة من المراحل مرهون بتغيير المرحلة ذاتها . ونجد الصور الثقافية المتخلطة لهذا التغيير ، لكنها لا تصنع . إن الفنان يزاول المثل الأعلى المائل رجوحاً إلى مثل سابق أو رنواً إلى مثل آت ، والفني يحدد الرجوع أو التقدم إنما هو الموقف السكري والاجتماعي للفنان .

ويرتبط ثالث هذه الأمور بالآداة التي يصطنعها الفنان ، وهي في مجالنا - الأدب - اللغة . ويبدو علاقة الفردي بالتاريخي هاهنا على النحو التالي : إن الفنان يلتقط بأداة على مستوى تطور معين وهذا المستوى أمر تاريخي ، وهو يتعامل مع هذه الآداة بكيفية خاصة وهذه الكيفية أمر فردي . فإذا كان مستوى تطور الآداة يدل على الخبرة التقنية - في الفن : طرائق الآداة والتقاليد الفنية - للجماعة في مرحلة من تاريخها ، وإذا كانت هذه الخبرة التقنية ( تتضمن ) المثل

الأهل لهذه الجماعة في هذه المرحلة ، وهو المثل الذي يعكس تناقضات الجماعة  
فكرياً واجتماعياً ، فإن الكيفية التي يتعامل بها القنان مع هذه الأداة إنما تنبع  
من طاقته ومدى استيعابه لطورة جماعته التكتيكية من ناحية كما أنها تنبع  
عن موقفه من تناقضات جماعته فكرياً واجتماعياً من ناحية ثانية. إن الفهم الصحيح  
لثلاثة ماعز تاريخي بما هو فردي في القن — ونظن أن هذا الفهم قد يبدى  
في الأمور الثلاثة السابقة — يجعل التاريخي مفسراً للفردى ، ويحرر التاريخي من  
تصورين مثاليين : أولهما كل مطلق ينسج بالتاريخى حتى يعمل بالعمل الذى حل  
الزمان والمكان ، وثانيهما جزئى متعين يفتق بالتاريخى حتى يربط العمل القنى  
بالتأبئة الروحية والحدث العرضى .

إن الفهم الصحيح لهذه العلاقة يجعل التاريخى مفسراً للفردى . ويعد هذا  
التاريخى بمرحلة من حياة الجماعة ، ويجعل العمل القنى عاكساً لطورة الجماعة  
التكتيكية في هذه المرحلة ودالا على موقف فكري اجتماعى من تناقضاتها . كما أن  
الفهم الصحيح لهذه العلاقة يجعل التشكيل — في العمل القنى — دالا على الموقف ،  
وفى هذا ما يبرجه المرس الذى والنقدى الوجهة الصحيحة ، وما ينبسج من إضافة  
( دلالات ) إلى الأعمال الفنية لا تنبض عليها قرأتى تكتيكية من الأعمال الفنية نفسها  
وبعد هذه الصلة — صلة الفردى بالتاريخى — نأتى إلى الصلة الثانية وهى صلة  
الجمال بالاخلاق . ولقد ذكرنا أن هاتين الصلتين تعنيان المسألة الأساسية في هذه  
الوحدة من البحث ، وهى صلة القنان بمسبوره من جهة طبيعة المعرفة الجمالية .  
ويجوز على بيان صلة الجمال بالاخلاق سلامة المفاهيم ونتائج العلم ، فليس هناك  
تعارض بين الجمال والاخلاق . فالجمال يدل — بكيفية مخصوصة — على  
الاخلاق ، وبهذه الاخلاق عناصر المثل الأهل الذى يعكس الحقائق العامة للتشكيل  
التاريخى الاجتماعى ، وهى العناصر السياسية والروحية والعسكرية والاجتماعية .

ويراجع الفنان التشكيل التاريخي الاجتماعي لتفكيك حاله وإزالة وسيله وبعد خلقه من جديد بموازاة رمزية تبسّط في الواقع قبح عازي إلى ظاهره. وجمال ما يجتريه جرمه. إن سبيل الفنان ليس التقيد، ولا التعليم، ولا التفتيش، وإنما سبيل التفكيك وهو عندما يراجع التشكيل التاريخي الاجتماعي المائل لتشكيل حال يتجه إلى المثالي قائما بواجب الأخلاق - بكل عناصره السياسية والروحية والفكرية والاجتماعية بالازالة والتعديل - ولهذا فإنه يستحيل الوصول - في العمل الفني - إلى الأخلاقي إلا من خلال التشكيل. إن أداة الفنان الوحيدة هي المواجهة التشكيلية والعمل الفني تفكيك حال لوقت. ولا تصح المواجهة التشكيلية إلا بوعي تاريخي اجتماعي راق، لأن سمها متوافقة على مدى استيعاب الخبرة التشكيلية والجمالية للجماعة، وهي الخبرة المأكدة لخبرة الجماعة في التاريخ. قلنا سمها المواجهة التشكيلية فإن هنا يعني اتحاد الوعي الجمالي بالوعي التاريخي الاجتماعي لدى الفنان. كذلك الأمر في العمل الفني، إذ لا يصح تفكيك الفنان إلا بوعي وعيه الجمال المستوعب، ولا يصح موقفه إلا بوعي وعيه التاريخي الاجتماعي المستوعب. والخبرة الجمالية للصناعة هي تراث شاركت فيه قوى اجتماعية مختلفة، والواقع التاريخي الاجتماعي يضم قوى اجتماعية متنافسة. ولهذا فإن تفكيك الفنان يصحح عن موقفه من تاريخ حياته الماضي ومن تناقضاتها الحالية. وفي هذه الحالة - إذا صح في العمل الفني التفكيك والتركيب - فإن هنا يعني اتحاد الجمال بالأخلاقي لدى الفنان.

يتصل بهذا كله ما نقرر - في الوحدة السابقة من هذا الفصل - من أن الفن يبيد بناء الواقع وصولاً إلى جوهر الواقع نفسه، وأنه يقهر الضرورة في الواقع ليعمل بهذا الواقع إلى الحرية. قلنا كان الحرية متزاهاً لدى كل قوة اجتماعية، فإن مواجهة الفنان لواقعها تشكيليًا - لتحريره - إنما يبرز برهانه

شديدة الغزى الفطري والاجتماعي لموقفه :... الحرية هي فهم الضرورة . ومعنى  
الضرورة أن كل شيء في الطبيعة والإنسان والمجتمع (أنا تحكمه قوانين موضوعية  
ومعنى الحرية هو إدراك البشر لهذه القوانين الموضوعية وتوجيه حركاتها وإخضاعها  
لإرادتهم ، وهذا يتحقق في تطور الطبيعة والمجتمع على السواء . وتظل الضرورة  
(عبءاً) متحركة طالما بقيت القوانين التي تحكمها غير مفهومة ، وتتحول إلى  
ضرورة (مبصرة) ، أي تحول إلى حرية البشر ، عندما يكتشفون تلك القوانين .  
فإذا كان أحقق لتحقيق الحرية هو في جوهره أكل معرفة بالضرورة ، فإن هذه  
المعرفة لا تأتي إلا عن طريق صور التعبير الثقافي وأشكاله التي يتخطاها البشر ووسائل  
التعرف والكشف والتكيف والإدراك وإخضاع واقعهم الطبيعي والاجتماعي لصالحهم  
وعلايات وجودهم . ويمثل ارتفاع تلك الوسائل وتقدمها تاريخ الإنسان في سعيه  
نحو فهم واقعهم وتطويره طبقاً لأهدافه ، أي في سعيه نحو تحقيق حريته . وليس  
التاريخ البشري سوى سجلات الإنسان في سبيل كشف ظواهر الطبيعة ومجرباتها  
وفي سبيل معرفة قوانين التطور الاجتماعي وأسرار النفس الانسانية وطاها . لقد  
أحيا الفهم للإنسان أبعاد الضرورة الطبيعية والاجتماعية والنفسية وكشف الجوهرى  
في حركتها ، وساعد الفكر النظري في التصاغة والتعميم الشاملين لقوانين تلك  
الحركة . كما ساعد العلم في معرفتها موضوعياً وأمدت تطبيقاتها الإنسان بالقدره على  
السيطرة عليها . الثقافة أداة للإنسان في التعرف وفي التعبير ، والحرية هدف هذا  
التعرف وهذا التعبير . إن الحرية غاية الإنسان وكمال وجوده والثقافة فعل وفضال  
يثنويان هذه الغاية . ويقتدر ما يعرف الإنسان من القوانين الموضوعية المتحركة في عالمه  
النفسى الداخلى والمقصرة لحركة المجتمع والطبيعة ، يقتدر ما يحقق من حرية .<sup>(١١)</sup>

من هنا لا يمكن فهم عملية الإبداع الفنى - من جهة تشكيلية لأن جهة انفسية -

الا باعتبارها فاعلية حرة لأنها تضم في آن تلاحاً بين حقائق التشكيل في العمل الفني من ناحية وتقاليده التاريخ الفني من ناحية ثانية ، وتنازلاً ثانياً بين تشكيل جمال في العمل الفني يسمى الى التحرير من ناحية وتشكيل تاريخي اجتماعي في الواقع يسمى الى التقييد من ناحية ثانية ، ولقد ذكرنا أن هذه التفاعلية تدل — وسدعا — على مدى سيطرة الفنان على الأدوات والتقاليده الفنية وعلى موقف الفنان فكرياً واجتماعياً . هذا عن علاقة الفنان بمجسوده من جهة طبيعة المعرفة الجمالية .

ولكن الفكر التأمل — قبل الخطوات العملية المعاصرة — لم يكن قد ميز مادة الظاهرة الفنية، فطلب الى الفنان مهات ليست من طبيعة نشاطه، وربما المجهور على جانبات في التلقى فنظر من الأعمال الفنية تلك المهمات . إن العجز عن تمييز الخصوصية في صلة الجمال بالأخلاقي أدى الى ( تمسك ) فرض على الفن مهمة حددتها في كل عصر الشكل الذي يواجه المجتمع ومنهجه الثقافي العلم .

ولقد سبق القول إن الفن ينهض بنور نوعي لإفادة ناس، الواقع وتحريره ، وليس من سبيل إلى بيان هذا الدور — مهمة الفن — إلا بالدرس العلمي لتقاليده الفنية وحقائق التشكيل الجمال ، حتى تفصح هذه التقاليد والحقائق بذاتها — عن دلالاتها .



# مراجع وهوامش

## الفصل الثالث

١ - راجع :

(١) البحث الذي كتبه Gert Willems بعنوان :

(experimental research on literature : its need and appropriateness)

ص ٧٧ من المجلد السابع ( سنة ١٩٧٣ م ) في دورية :

Postica, ( Maastricht ) .

(٢) والمصطلحات من ٧٣ إلى ٨١ في كتاب :

The Word and Verbal art, Selected essays .

by Jan Mukařovský, Translated and edited.

by John Bohanek and Peter Seiner, Yale University press,  
1977.

(٣) وصفحة ٤٦ وما بعدها ، ص ٢٤٤ وما بعدها من كتاب لوسيان

جولدمان :

The Hidden God.

٢ - جوردون شولتيفز : النقد الفني ، ص ٤٠ وراجع في هذا الشأن ص ٣

وما بعدها ، و ص ٣٩٩ وما بعدها في :

والفصل الخامس ( ص ١٤١ وما بعدها ) من المجلد الثالث في :

George Selassberry : A history of Criticism.

والمراد : الرابعة ( ص ٩٤ ) والسادسة ( ص ١١٢ ) والسابعة ( ص ١٢٦ )  
في مجموعة ( G B )

ومقدمة مجموعة : Critical Theory Since Plato

٣ - توماس مورنو : التطور في القرون ، ترجمة محمد علي أبو حدة وزميليه ،  
الحياة المصرية العامة للتأليف والنشر ، سنة ١٩٧١ م ، الجزء الأول ، ص ٣٠ .  
٤ - المرجع نفسه ص ٤٤ .

٥ - ديفيد بلنيس : منابع النقد الأدبي ، ترجمة محمد يوسف فهم ، دار صادر ،  
بيروت ، ١٩٦٧ م ص ١٠٧ .

ويمكن أن تلقى النظر هنا جوانب من التطور التي مرت به لفظة ( غرض )  
لغة ومصطلحاً أدبياً تبدأ في التراث العربي القديم : ذلك اللفظ - في البدء -  
على القصد والمحدد مطلقين . وانتقلت هذه ( الدلالة ) إلى الحديث عن الشعر ،  
لمحل الاهتمام له قصداً يطلع الشاعر أو لا يطلع في ( إصابته ) . قال جرير -  
لا مثل من طرول القرن الأول الهجري الثلاثة جرير والإخطل والفرزدق -  
... أما الإخطل فأشدنا اجتراراً ، وأرماً الغرض . . . الأماقي ، دار الكتب  
المصرية ، الجزء الثامن ص ٧٣ ولم تحصد اللفظة عن دلالاتها هذه كثيراً في نقد  
الشعر بعد ذلك ، فقد ذلك على أن ( غرض ) الشاعر يتحقق إذا حولت ألفاظه  
معانيه بدقة ، وظل الغرض دالاً على القصد بذلك المعنى الأول . يقول قتادة بن

جفر : ... أن يكون الشيء مواجهاً للفرض المقصود ، غير جائز عن الأمر المطلوب ... . فقد الشعر ، لشدة كماله مصطنع ، القاهرة ، ص ٩١ ثم دلت اللفظة بعد ذلك على ( الموضوع ) الشعرى ، فأصبحت ( الأغراض ) هي الموضوعات الواضحة بالنسب ، اللوح ، الهناء ، العتاب ، الاعتذار ، الرثاء ، الفخر ... الخ . ومن الطريف أن ابن الأثير يفسر ( الأودية ) - التي بهم فيها الشعراء - بالأغراض الشعرية ، في الآية الكريمة : ، والشعراء يتبعهم الغفلون ألم ز أنهم في كل واد يهيمون : آية ٢٢٤ سورة الشعراء ) ، وللمعنى لديه أن الشعراء يقولون في كل غرض . راجع : ابن الأثير ، المثل السائر ، القاهرة ١٩٦٢ م ، الجزء الثاني ، ص ٩٧ . ومن اليسير - إذا تمت الدلائل أن في لفظة ( غرض ) - أن يقرن هذا المصطلح بالقية . يقول حازم القرطاجني في القرن السابع الهجري : ... فأما طريق سرقة القصة الصحيحة التي الشعر من جهة أغراضه فهو أن الأكاريل الشعرية لما كان القصد بها استجلاب المنافع واستدقاق المنافع ببطها النفوس إلى ما يراود في ذلك وبطها عما يراود بما يخيل لها فيه من غير أو شر ... . حازم القرطاجني : منهاج البقاء وسراج الأبد ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس ١٩٦٦ م ص ٢٢٧ ووجد في النسخ العرب الإسلامية - بطيبة الحال - الاتجاه الآخر ، الذي يؤسس مهجة الشيء . - ( غرضه ) - على ما هيته بصورة أولية محدودة . قال صاحب ( الترمذيات ) - على المرحاني - ٧٤ - ٨١٦ هـ - في تعريف ( القية ) : ، إدراك الملائم من حيث إنه علام كظم الخلاوة عند حاسة الذوق ، والفرور عند البصر وحضور المرجو عند الفؤاد الوهمية ، والأمور الماخية عند القوة الحافظة لتلد بتدكرها ، وقيد الحيثية للاحتراز عن

إدراك الملائم لآمن حيث ملائمته فانه ليس بلذة كالهدوء ، فانفع المرقاة ملائم من حيث انه نافع فيكون لآمن حيث انه مر . . .

علي بن محمد الجرجاني ، التعريفات ، مصطفى البابي الحلبي ، ١٩٣٧م ، ص ١٦٨ .

٦ - ديفيد ديفيس : متاعب النقد الأدبي ، ص ١٦١ .

٧ - نفسه ص ٢٧ .

٨ - نفسه ص ٢٠٤ .

ولمنا نذكر هنا أن مطالبة الفن بإحداث التوازن - الأخلاقي ، النفس ، السلوك - إنما كانت تعبراً عن إطلاق الفن في كل عصر بشكل هذا العصر ، وكانت صجراً عن إدراك مهمة الفن مؤسسة على ماعية الجمالية : لقد طالت النظرية الجمالية اليونانية الفن مسألة أخلاقية بصورة غالبة . فهي وإن تكن قد بحثت عن (مصدر) الفن وطبيعته ، فقد كان بحثها يصل إلى ( أثره أو وظيفته . أي أن هذه النظرية كانت إذا وقعت عند ( الفنان ) فاما لتصل إلى ( المتلقي ) ، لأن ماعية الإبداع لم تكن شاعلاً ، وإنما كان شاعلاً مهمته . لقد كان الفكر اليوناني بشكل غالب باحثاً في المعرفة . وعامل هذا الفكر الفن - في تفسيره ماعية ومهمته - من جهة صله بتحقيق هذه الغاية للإنسان : أن يعرف - لقد تناول الفكر اليوناني (المتلقي) من ناحية (الأخلاقي) . والتي حدد ذلك هو طبيعة العلاقات الاجتماعية في المجتمع اليوناني . وعلى الرغم من قول أرسطو بالجواب الانفعالية والنسبة في مهمة الفن ، ومن قوله ( بالمتعة ) إلى جانب (الفائدة) في تلك المهمة ، فإن ذلك القول إنما يقتضي إلى (التوازن) و (الوسط) المتقين . والأخلاق عند أفلاطون وأرسطو - وفي الفكر اليوناني بصورة غالبة - هي أخلاق (السعادة) وليست أخلاق ( الواجب ) . ولذلك فإن ( الآلة ) الأرسطية ليست بعيدة عن (الحير)

الاقلاطون وجاء الرومانسيون — أواخر هذا العصر الحديث — فاقبلوا على  
 النظرة الأوربية الكلاسيكية وأصلوا النظرية المعنوية الرومانسية . وجه الرومانسيون  
 الفكر الفني إلى درس ( الفنان ) وتوجه بحسبهم إلى أداته الإدراكية ( الخيال ) .  
 لقد كان الكلاسيكيون يحدون ( العقل ) أهم ملكات الإنسان ، وكانوا يحاسبون  
 الخيال ، ويختصون ( شطحاته ) وغسلوه ، ويحدونه ( ملكة فوضوية ) .  
 أما الرومانسيون فقد جعلوا ( الخيال ) الملكة الأولى لدى الإنسان ، الملكة الخالقة ،  
 القادرة على الوصول إلى الحقيقة . إن الرومانسيين قد ربطوا بين العقل والنظرية  
 الكلاسيكية ، فالعقل — لديهم — يمتد بالفروق بين الأشياء ، والظواهر ،  
 أما النظرية المعنوية الرومانسية فأدانتها الخيال وهو يعتمد بوجود الشيء  
 بين تلك الأشياء والظواهر . لم يبلغ هذا الفكر الرومانسي ( العقل ) ، لكنه  
 وضعه في تناقض مع الرجحان ، وألح على أن المعرفة الحقيقية إنما هي المعرفة  
 الرجحانية . وما دام الأصل في الإنسان هو وجدانه ، فإن الأصل في الفن هو  
 ما جهر عن الرجحان . من هنا وضع كانت ( ١٧٢٤ — ١٨٠٠ م ) Kant تناقضاً  
 بين العمل والفن ، وبين التمتع والفائدة . وجعل هيجل ( ١٧٧٠ — ١٨٣١ م )  
 Hegel المعرفة الفنية مقابلة للمعرفة الحسية والمعرفة العقلية بها ، وجعل كولردج  
 Coleridge, Samuel Taylor ( ١٧٧٢ — ١٨٣٤ م ) للوقت الفني من الحقيقة  
 مناقضاً للوقت العلمي منها . ومن هنا أيضاً جاء الإلحاح على الكشف عن العالم  
 الحق لديهم وهو : العالم الباطني للفنان . وكثرت النتائج والدراسات النعسية المهمة  
 بما يمرر به هذا العالم ، ربما يظهر منه في نتاج الفنان . وكثير من هذه الدراسات  
 جليل الفائدة غير أن المدرس لنفسه إن لم يستد نظر طبعي — في علاقة الفنان  
 بطله الطبيعي والاجتماعي — فانه ينتهي إلى أن يختص في الفنان عن ذاته على

حساب علاقته . كذلك فإن مسأله الدرس النفس إن لم يستند نظر  
على في علاقة الموقف بالشكله ، فإنه يجعل من العمل الفن . ( وثيقة نفسية )  
ويشئ هذا الدرس إلى مجال علم النفس لا إلى مجال علم الفن . أما الموضوعون  
فقد بنوا أبواباً جديدة أظم الدرس الأدبي . وكان جهود وتطلعاته -  
إمامهم في درس الشعر - محاولة جادة لاستخدام العلم والإدراك كثير من الموضوع  
والإيهام عن مائة الشعر ووظيفته . فقد بدأ جهده بتفهم لوجهات النظر النفسية  
في عصره ، ولاحظ عليها التقويم والاضطراب ، وسند عجائبه إلى تدخل  
القدرة والثانية في الحكم الخلق والقيم عموماً . وقال إن قيمة الأعمال الفنية  
والأدبية تنبع إما ماضية الماير النفسية لموقفه عند الأفعال واليوى  
الذاتى . إنما يلغى التوجه - التجريبي بقدر الإمكان وبكل مائجه الوسائل  
الطبية - إلى علمين الخلق والتفوق ، إلى الوصف البنى لكيفية عمل الشاعر ،  
والتأكيد على ضرورة عقد الصلة بين الفانى والعمل الفن ، والكشف عن  
حقيقة هذه الصلة وآثارها . ولم ينكر والتارد الغايات الأخلاقية والنفسية  
والاجتماعية في وظيفة الفن الأدبي ، ولكنه يستخلص هذه الغايات  
من حقائق التشكيل من غير أن يمتد بالبيان التاريخى الاجتماعى لأداء هذا  
التشكيل ( النفس ) ، أى من غير نظر إلى تدرجية المبدأ الجهل  
واجتماعيه .

راجع الفصل الأخير من كتاب عبد الحم طلبة : مقدمة في نظرية الأدب

٩ - راجع - في هذه النتيجة الأولى - مائل :

( ١ ) البحث الذى كتبه بيتر مادسن Peter Madson بعنوان :

( Semiotics and dialectics ).

في المجلد السادس ( سنة ١٩٧٢ م ) من دورية ( Poetics ) المشار إليها سابقاً

( ب ) والفصل الرابع ( اللغة والصورة ص ١٧١ ) من كتاب :

جان بريلس : بحث في علم الجمال ، ترجمة أنور عبد العزيز ، دار نهضة

مصر ، ١٩٧٠ م .

( ج ) وصحة ٣٠٠ وما بعدها من كتاب لوسيان جولدمان :

The Hidden God.

( د ) وصحة ٦٢٢ وما بعدها ، وصحة ١١٤٨ وما بعدها في الموعة :

Critical Theory Since Plato.

١٠ - راجع - في هذه النتيجة الثانية - مايل :

( أ ) بحث Peter Medusa Gatz Wienold ، وبحث Peter Medusa

المشار إليها في دورية ( Poetics ) .

( ب ) الفصل الثاني ( صحة ٦٥ ) من كتاب .

The word and verbal art.

للمشار إليه :

( ج ) الفصل الرابع من كتاب ( بحث في علم الجمال ) المشار إليه .

( د ) صحة ٦٢٢ وما بعدها وصحة ١٢١٣ وما بعدها في الموعة :

Critical Theory Since Plato.

١١ - بندو كرونتش : الجمال في فلسفة الفن ، ترجمة ساسي الهروي ، دار

السكر العربي ، والطبعة الأولى سنة ١٩٤٧ م ، ص ٣٤ .

١٢ - إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد سليم ، القاهرة ، الهيئة  
المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ م ص ١٧٢ .

١٣ - المرجع نفسه ص ١٨٧ .

وفي الاخترازين السابقين حول اجتياذى باندو كروندو وإرنست فيشر ، انظر :  
بحث بيتر مادسن Peter Madson في ضرورة ( Poetics ) المقار ( إليها سابقاً .  
وهنا - في الاخترازين جدياً - مصطلحات : فالحد - في تعريفات الجرجاني -  
هو ، قول ذاك على ما عية الشيء ، ص ٧٣ . وما عية الشيء ، ما به الشيء . هو هووهي  
من حيث هي هي لا موجودة ، ولا معدومة ، ولا كل ، ولا جزئ ، ولا خاص ،  
ولا عام . وقيل منسوب إلى دار الأصل المانية قلبت الفكرة هنا ، لتلا يشبه بالمصدر  
المأخوذ من لفظة ما ، والأظهر أنه نسبة إلى ما عر جعلت الكلمتان ككلمة  
واحدة ، ص ١٧١ .

والرجع إلى تحديد مجمع اللغة العربية للمصطلحات الآتية :

إدراك ص ٢٧٩ فهم ص ٢٨٢ - تصور ص ٢٨٣ - إدراك ذهنى ص ٢٨٢ -  
طيف ص ٢٨٥ - معرفة ص ٢٨٦ - مفهوم ص ٢٨٧ - وهي ص ٢٨٧ -  
ناظر ص ٢٩٣ .

لمة مجمع اللغة العربية ، الجزء الثالث والعشرون ، سنة ١٩٦٩ م . ولاحظ  
في مجموعة ( G. B ) - التطور التاريخي للمصطلحات الآتية :  
الآثر effect - الإشارة sign - الباعث motive - التجريد abstraction  
التصديق assemt - التعريف definition - الرمز symbol - الضرورة  
necessity - القيمة value - نسبة المعرفة relativity of knowledge



١٤ - عبد المتعم طلبة : بنائوا التفاني ونضية الحرية ، مجلة الكاتب ، عدد

نوفمبر سنة ١٩٧١ م .

وراجع في مسألة ( الضرورة والحرية ) وصلتها بالطاعة لقضية والنمط القوي،

المواد : الرابعة ( ص ٦٤ ) ، والسادسة ( ص ١١٢ ) من المجلد الثاني ، والمواد :

الثالثة والخمسين ( ص ٦٣ ) والستين ( ص ٢٢٥ ) والثمانية ( ص ٦٢٦ ) من المجلد

الثالث ، في مجرطة ( G. B ) .

## الفصل الرابع

### المعروف الجمالي

( تربية التماثل مع الأداة مدخل إلى التشكيل )

( م ٧ - علم الجمال )



يختلف الشعر واثره في (الكيفية) التي يتعامل بها كل منها مع أداة واحدة من اللغة. ليس الاختلاف — إذن — في (محتوى) يطرأ الأخلاقيون في طلبه، ويشأري لديهم الشاعر واثره إذا أفصح كل منهما في العبارة عنه. ولكن الفرق عند الكيفية مجردة يفرى الجمالين التشكيلين بإعداد (تاريخية) العمل الشعري والظاهرة الفنية عامة. إن الأخلاقيين يسألون: لم أنشأ الشاعر قصيدته، طالبين (معنى) مفارقاً للتشكيله، وهنا تضع (الكيفية) التي هي جوهر الشعر. كما أن الجمالين التشكيلين يسألون: كيف أنشأ الشاعر قصيدته، طالبين (بناءً شكلياً) مفارقاً لسياقه التاريخي الاجتماعي، وهنا تضع (بلية الموقف) بمعنى الدلالة الهائية (إليّة التشكيل)، فكلما المتحيزين — الأخلاق والجمال التشكيلي — بجانب العلم، ولا مجال — إذن — للتوفيق بينهما. والسبيل القويم هو — كما مر بنا في الأصول الثلاثة السابقة من هذا البحث — اليد بالأميات. ومادة الشعر هي (كيفية) خاصة في التعامل مع أداة عامة هي اللغة وتحمي هذه الكيفية في طرائق مخصوصة تترك بين الكلمات وتنظمها للوصول إلى أنظمة وأنساق وتراكيب وأبنية تعبر الطائفة (الشعرية) في الواقع وتخلق موازنة رمزية لحقا الواقع ومشكل الشاعر — تأسيساً على هذا — ليس مشکل (توصيل)، وإنما هو مشکل (تشكيل). إنه — الشاعر — لا يتوجه بمعنى سبق يسمي إلى توصيله، كما أنه لا يتوجه إلى غرض يسمي إلى التعبير عنه. ولكن توجهه إنما إلى أن يتحرر في اللغة نشاطها الخائفي حتى يكتحل له التشكيل الجمالي الذي يوازي به — رمزياً — والده النفسي والفكري والروحي والاجتماعي. ولكن (بلية التشكيل الجمالي) لها دلالتها الهائية التي

يبرز في ( بنية الموقف ) - فإذا كان الشاعر يواجه تجربة ينممه التكنيكية مواجهة  
 جهالة بالتفكير فانه يواجه الانهيار الفكري السائد في هذا المجتمع بالموقف . إن الصغر  
 نشاط لغوي مساهم إلى تشكيل جهال يشير - بحقيقته - إلى دلالات نفسية وفكرية  
 واجتماعية تتلخص بإطراد هذا التشكيل وتصدج وتتم بينها بنام بنية . إن الموقف -  
 بكل عناصره ودلالاته - ثمرة للتشكيل - أي أن القصيدة ( بنية ) لغوية مركبة  
 يكشف تفاصيل عناصرها عن موقف الشاعر . ذلك لأن مكونات النشاط اللغوي في  
 القصيدة تتداخل متجهة إلى إنجاز التشكيل الجمال ، في ذات الوقت التي تنحرفه  
 بنية الموقف . وفي هذا ما يبين على معزولة وحدة القصيدة . فالشكل يفسر أجزائه بأي  
 أن البناء اللغوي للقصيدة يفسر عناصر النشاط اللغوي ومكوناته ، كما يفسر دور  
 هذه العناصر والمكونات في إقامة ( البناء ) الفكري للقصيدة . والمعنى هنا أن عناصر  
 النشاط اللغوي ومكوناته ( ما ) ( تراكم ) ، وليس تركيبها النهائي - البناء اللغوي  
 المحقق لتشكيل الجمال في القصيدة - محصلة لتجاوز هذه العناصر والمكونات ،  
 وإنما هي محصلة لتفاعلها وتأثيرها . وليس لأي من هذه العناصر والمكونات دور  
 في ( بنية ) الموقف قبل تلك التفاعل والتأثير بين عناصر النشاط اللغوي ومكوناته .  
 إن دور هذه العناصر والمكونات في بناء الموقف إنما يبدأ ببداية تفاعلها وتأثيرها  
 ببناء التشكيل<sup>١٠</sup> . لا يمكن - إذن - أن يفصل بين البنية - بنية التشكيل  
 وبنية الموقف - فمن جعلها تشأا وحدة القصيدة .

من هنا ضرورة التعرف على مكونات نشاط السباق وعناصره . ولقد نقول  
 هنا إن نشاط السباق - في القصيدة - جامع ليعمل بين عناصر النشاط اللغوي  
 من ناحية وعناصر الموقف النفسي الاجتماعي من ناحية ثانية . والتعرف على مكونات  
 نشاط السباق وعناصره يدخل وحيداً في التعرف على تركيب البنية وحققها . وليس

لما معنى لاى من هذه المكونات والعناصر دون النظر إلى موضعه وفعاليته ، وليس ثمة معنى لها جسيماً متجاوزاً إنما معناها فى تفاعلها وتأثيرها : كذلك ليس ثمة معنى لاى من هذه المكونات والعناصر دون أن يفسره تركيب البنية وحفاظتها ، وليس ثمة معنى لموضعه وفعاليته دون أن يكونا متجهين إلى إقامة ذلك التركيب وتلك الحقائق . يبدأ هذه المكونات والعناصر بالنظام الصوتى وتنتهى بالبناء الشعرى بأكثره .

**الأذن الجانب الأولى** من كيفية تعامل الشاعر مع أدواته — اللغة — إنما ينشئ فى نشاط لغوى يتحقق — فى العمل الشعرى — ( أنظمة ) لغوية ، ينتج ( التركيب ) من تفاعلها وتأثيرها .

هذه الأنظمة اللغوية — صوتية ، صرفية ، نحوية — من الجانب التركيبى من من السياق الشعرى ؛ درس جهالات النظام الصوتى . بيان تشكيلات الحروف ومطافئها ( التفعيلة ) ، والدور الإيقاعى والتهليل للمقاطع ، ودور التغير الصوتى فى التكوين الموسيقى ( علاقة البناء الصوتى بالبناء الموسيقى ) ، ودور ( الصوت ) عامة فى الإيقاع الشعرى متأزراً مع التشكيلات العروضية ومتجاوزاً لها .

ودرس جهالات النظام الصرفى . بيان الوظيفة الجمالية والفعالية التركيبية ( المصيدة ) ، ودور تشكيلات الصيغ — وتشكيلات العناصر الأخرى من النظام الصرفى — فى التركيب . ودرس جهالات النظام النحوى . بيان طرائق تكوين الجمل وخصائص تأليفها ، ودور ( نظم ) السكليات ومواقعها النحوية فى التركيب ، وأثر فاعلية النظام النحوى عامة فى خلق علاقات تركيبية جديدة .

ويرتبط هذا كله — تشكيلاً لهذه الأنظمة وفعاليتها التركيبية — بأدوار ( دلالية ) من بذاتها الجانب الثانى فى السياق الشعرى . فلفظ سبق القول إن

السياق نشاط بطرد - نحو كمال البنية الشعرية - يجعل بين عناصر التشكيل القوي وعناصر التوقف الفكرى الاجتنام .

أين تبد وكيفية التعامل الشعرى مع القائل هذا كله ؟ إنها تبدو في مدى نجاح الشاعر في أن يجعل النشاط القوي ( نشاطاً خالقاً ) ، ويبدى ذلك في أن يكون بعض تلك الأنظمة القوية - الصوتية ، الصرفية ، النحوية - ( صوراً ) ، وأن تكون كافة تلك الأنظمة القوية ( أنظمة رمزية ) - في الأمر الأول - مدى نجاح الشاعر في جعل بعض أنظمة القوة صوراً - يبدى الاستعمال غير المألوف ( المجازى ) من فعله الخالق فيبرز ( بلاغة ) تشكيلات الحروف ( علاقة التكوين الصوتى بخلق تكوين موسيقى متض إلى دلالة رمزية ) ، و ( بلاغة ) الاستخدامات الخاصة للصنع ، و ( نظم ) الكلمات في عيأت نحوية مختصرة ، و ( بلاغة ) الجملة من حيث خصائص الجمل وعلاقاتها وطرائق تأليفها على أنها جديدة . هذا الاستخدام غير المألوف للصوت والكلمة والجملة هو أساس العمل الخالق لنشاط القوي في القصيدة .

إن هذا الاستعمال يخلص القلة من ( التحليلية ) ، ويتجاوزها للدولات الجامدة ، ويخلص القوي للصطنعة فيبرز الجوامع الجوهرية بين الأشياء والأشياء .  
ون الأمر الثانى - مدى نجاح الشاعر في جعل كافة أنظمة القوية أنظمة رمزية - يبدى كل التشكيلات القوية ( ابتداء ، بوضع الحروف في كل تشكيل صوتى وتكوين موسيقى ، وانتهاء ، بملاقات الصور والجمال الشعرية ) من دلالات تجعل نضج السياق الشعرى بطرد في اتجاه خلق موازاة رمزية الواضح - وهنا - في الأمرين السابقين جيباً - وجه من وجه وحدة القصيدة التى وقفنا عند بعض وجوهها الأخرى في موضع سابق من هذا الفصل .

الوجه هنا في أن عناصر كل نظام لغوي في القصدية لا يتغير أحداً - منزلاً  
عن العناصر الأخرى المكونة لذات النظام - بدور جهال ، بل يبرز الدور الجاهل  
للعناصر كل نظام لغوي في علاقات هذه العناصر بعضها ببعض الآخر ، وفي تعاملها  
وتأثيرها . كذلك الشأن في علاقة نظام لغوي بالأنظمة اللغوية الأخرى في ذات  
القصدية ، فليس لنظام لغوي دور جهال منزول عن علاقاته بغيره من الأنظمة  
اللغوية الأخرى . ليست الأصوات والكلمات والجملة - في العمل الشعري - وحدات  
تقوم بذاتها ، وإنما هي وحدات تشتط مع غيرها لتبرز بدور جهال ، كذلك فإن  
الأنظمة اللغوية ليست بذات وطيفة جهالة إلا عن طريق علاقاتها المتبادلة ، حيث  
يفسر أحداً الآخر ويدعم بدوره . إن الفعل الحائلي للتشاطر اللغوي يوجه كل عنصر  
لئل موضعه من نظام ، كما يوجه كل نظام إلى علاقته بغيره ، محدداً السياق الشعري  
وجهته نحو البناء الشعري الكامل .

ليست القصدية نصاً لغوياً ولكنها كبنية خاصة في التعامل مع اللغة . وليس  
صاحب علم الجمال الأدبي عالم لغة ، ولكن علم اللغة الحديث أداة أولى لتأسيس  
علم الأسلوب خاصة وعلم الجمال الأدبي عامة ، كما أن نتائج علم اللغة الحديث سبيل  
أول يسلكه علم البلاغة المحدث ليكون من أسس علم الأسلوب الحديث .

ولقد صرف دواود علم اللغة الحديث جوانب من جهوده للمشاركة في إقامة

علم الأسلوب : فرجه لرديناند دي سوسير De Saussure, Ferdinand  
البحث اللغوي من المناسخ التاريخية والمقارنة إلى منحنى دراس الخصائص التركيبية  
وخصائص الأصوات والكلمات ، كما وجه الأنظار نحو التكلف من  
العلاقات المتفاعلة في ( بنية ) كل نص شعري . وبدت - لدى كل مدارس علم اللغة  
جهود جعلت علم الأسلوب يخطر خطوات وثيقة نحو التوضيح ، فقدست المدرسة



الإنجليزية ( Firth, J. R. ) جهوداً في الدرس الصوري . وقد استلهمته المدرسة السوفيتية ( Marr, N. Ja. ) جهوداً في الطوايح الاجتماعية للأسلوب . وقد تمت المدرسة الأمريكية ( Chomsky, Noam ) جهوداً في مستويات السياق وخصائص التعبير النحوي عامة . وقد تمت مدرسة براغ<sup>(٢١)</sup> ( Mukarovsky, Jan ) جهوداً في خصائص التعبير الأدبي خاصة . وقد استوعب أصحاب علم الجمال الأدبي هذه الجهود ونتاجها وانظروها سبيلاً إلى تخصيص كيفية التعامل النقي مع اللغة ، واستأنفوا بها في إعادة أنظار ونظرات في التراث النحوي والبلاغي والتفني القديم ، وجعلوا من كل ذلك أساساً لدرس جماليات الأسلوب<sup>(٢٢)</sup> .

وخطا فريق من أصحاب علم الجمال الأدبي خطوة أخرى فصاروا إلى درس عناصر الأسلوب ومكوناته وخصائصه التركيبية درساً كياً إحصائياً مستعينين بالحسابات ( الحسابات ) الآلة والتحليل الرياضي . وانحوت تجربتان في هذا السبيل: الأولى لدرس الشاعر الروسي بوشكين ( Pushkin, 1799-1837 ) ، والثانية لدرس الروائي الفرنسي بلاك ( Balzac 1799 - 1850 ) . ويجادل كاتب هذه السطور أن ينهض - في ذات الاتجاه - بدرس أبي الطيب المتنبي ( ٣٠٣-٣٥٤هـ / ٩١٥-٩٦٥م ) . ولكن هذا الضرب من الدرس لا يزال - في كل البيئات العلمية - في أول الطريق<sup>(٢٣)</sup> . أما اعتماد نتائج علم اللغة الجديد ومقررات علم البلاغة القديم في إقامة علم للأسلوب الأدبي عامة والأسلوب الشعري خاصة ، فقد انتهى إلى خلاصات يمتد بها . وهنا لابد من توضيح ، عند الملامح العامة لهذه الخلاصات ، تقديمها وتقريرها .

يراجه الشاعر - غير أنى فإن آخر ، لطيفة أداء الشاعر : القفا - أمرين في آن واحد .

**أولهما :** مستوى تطور لغة جماعته في عصره . ويتضمن هذا المستوى من التطور القوى خبره الجماعية في التاريخ ، كما يعكس في ذات الوقت ( منطقها ) الزمان في العزوف في السلوك . فالقفا هي ( جامع ) الجماعة ، وأداة ( التوصل ) لتاريخها ، وأداة ( التوصل ) بين أحدها .

ولما كان مشکل الشاعر - كما سبق القول في الفصل الثالث من هذا البحث - ليس مشکل ( توصيل ) وإنما هو مشکل ( تشكيل ) ، فإنه - الشاعر - يراجعه طبيعة ( التوصل ) ومنطقه في اللغة مواجهة نزول تلك الطبيعة وذلك المنطق<sup>٢٥</sup> .  
وثانيهما : تراث التشكيل القوي في شعر الجماعة . ويتضمن هذا التراث أصول عمل الشاعر ، لكنه يتضمن في ذات الوقت تحد يعطل تفرد ، ويمكن يتم العمل الشاعر تفرد في التاريخ الشعري فإنه يزول التراث من التشكيل القوي الشعري (لغة تعيد جديداً إلى حقائق ذلك التراث وتعدل من تعاليد ومقرراته<sup>٢٦</sup> .

ولقد سبق القول إن هناك تنازعا بين نقاط التشكل في القصيدة من ناحية وتقاليدهن الشعري الموروثة من ناحية ثانية . ذلك لأن الشاعر يدرك طلبة إدراكا جماليا ( مشكلا ) ، ويراجعه التشكيل التاريخي الاجتماعي لهذا العالم بتشكيل جمال مواز يعكس الجوهر الإنساني ويحقق الحرية . أي أن الشاعر يراجعه الواقع بتشكيل يتحقق إنجازا بأداة ضمنها الواقع سياقه التاريخي الاجتماعي . وبمنى آخر فإن الشاعر يتوصل بأداة الجماعة ليشكل مواقفها من الجماعة نفسها . فالقصيدة تسمى إلى الوجود ( التشكيل الجمال ) من خلال الوجود ( الواقع القوي ) ، وتفردها مرهون بولادة منطق التوصل وتراث التشكيل في آن .

منطق التوصليل القلوي صارم، هو أساس لغو القنوقجر وطينها . ويجعل هذا المنطق القنق - قى قائمة الرموز - مثل حلة القنق الورقية القى رمز إلى قيمة شرائية معينة ، وتعتمد قى قبئها على القرف والاختلاف بين أفراد المجتمع لأعلى قيمتها القنابية . فكل لغة تتكون من أصوات تصدرها أعضاء القلق الإنسانية . هذه الأصوات - لتصبح ذات معنى - يجب أن توضع قى شكل كتابى محدد معين ، مكررة كلمات أو مجموعة من الكلمات . هذه الكلمات أو مجموعات يجب أن تكون على اختلاف أعضاء المجموعة القنوقية باعتبارها قىارمية تستحضر - ولو على وجه الققريب - قى أذهانهم أفكاراً معينة .

إن القيمة القى يدل عليها الرمز تم بطريق القنق والقرفى ، وإنه ليس هناك أى رابطة فطرية بين القنق ومدلوله . ولو صح القفراض القائل بوجود علاقة فطرية بينهما لكان حتماً أن يتكلم الناس لغة واحدة<sup>(١)</sup> . إن القنق والقرفى هذا القلق تاشقان من أن الكلمات - قى اللغة البشرية - هي (إشارات) تلبى حاجات عملية . فالبنا القلوى - لاية لغة - إنما ينهض على وحدات أولية ، من الوحدات الصوتية ، القى لا يزيد عددها قى لغة من اللغات من بضع عشرات والوحدة الصوتية ، أو الصوت القلوى : القنوم Phoneme لامعنى لها وحدها ، إنما من الوحدة الأساسية الصغرى القى تبين منها الكلمات . وتبين كل لغة بعلامها الصوتية الخاصة أى أن كل لغة من اللغات تستغل بنظام قنومى محدد .

ومعنى هذا أن حقائق البنا القلوى تضع بين يدى الإنسان إمكانيات غير نهائية لاستيعاب كل جزئيات عالمه وتمصيلاته وغيرها . فن عدد محدود من الوحدات الصوتية - بضع عشرات - يستطيع الإنسان أن يبنى عشرات الآلاف من

الكلمات وحدها لا يعنى من الجمل ، فاما كانت الوحدة الصوتية — القوائم — لا معنى لها وحدها إذ هي أساس فحسب لبناء الكلمة ، فان الكلمة تعد أول جزء له معنى في البناء القنوي . ولقد بنت كل مجموعة بشرية — من تلك الوحدات الصوتية القليلة — عشرات الآلاف من الكلمات التي تتألف منها أعداد لا حصر لها من الجمل وال عبارات . وظلت الوحدات الصوتية الأولية لكل مجتمع بشري تتميز بلامع لفته ، كما ظلت تلك الوحدات أساساً لبناء لغوى ذي مرونة هائلة يتسع دائماً بتاسيع التطور العمل والاجتماعى .

لهذا كله كانت اللغة مستودعاً للشعيرة التاريخية والاجتماعية للمجاعة التي تحدث بها ، لأن المجاعة بين الكلمات وفقاً لحاجاتها<sup>(٨)</sup> العملية . وتأسيساً على هذا فإن ما وصفناه من منطق لغوى صارم — طرائق اللغة في عكس التباينات والعلاقات، وفي الوفاء بالحاجات العملية — هو الذى يميز لغة من لغة . . . لكل لغة منطقها الخاص ونظامها الخاص ، يراعيه المتكلم بها ويستمدك به في كلامه ، لأنه شرط القيم والإنفهام بين الناس في البيئة القنوية الواحدة ، وإذا أغفل المتكلم بهذا النظام حكم السامع على كلامه بالقرابة والتشذوذ .

ولكن هذا المنطق القنوي يحدد كل البعد عن المنطق العقل العام الذى يهدى التفكير الإنسانى في كل البيئات ، فهو نظام للناس عامة . في حين أن المنطق القنوي نظام خاص لا ينظم إلا طائفة خاصة من الناس ، هم الذين يطلق عليهم (أبناء البيئة القنوية) . فاللغة منطق لأن لها نظاماً تخضع له ، ويرتبط هذا النظام بقول أصحاب اللغة وتفسيرهم إلى حد كبير ، ولكنه النظام الخاص الذى يتخلف من

لغة إلى أخرى ، ويصنف في كل بيت بخصوص معينة ، تحمل لكل لغة استقلالها ، وتميزها من اللغات الأخرى .

ولكن ارتباط اللغة بالفكر الإنساني وحسب ، منذ نشأتها قد جعل بين اللغات البصرية قديراً مشتركاً يمكن إرجاعه إلى الفكر الإنساني العام ، أيًا كانت اللغة ، وأيًا كانت البيئة أو الجنس . ومثل هذا التقدير المشترك هو الذي تستلزم فيه الصلة بين اللغات والتفكير ، وعن طريقه تعدد الارتباط بين النظام الفكري والتفكير الإنساني بعدة طامة . . . ٩١ .

والامر الثاني الذي يواجهه الشاعر هو ثرات التشكيل الفكري الشعري : التقاليد الشعرية . وهنا يبحث واسع ، بل هو يبحث أسس في تاريخ الإبداع الشعري والتاريخ عند الشعر على السواء . : علاقة الشاعر بالثرات الشعرية لجماعته . ولقد عالجت بعض جوانب هذا البحث في مواضيع سابقة من هذا البحث — خاصة في الفصل الثالث — إنما نقف هنا عند تمهيد محدود موجه :

إن صفة ( الجدة ) التي نصف بها كيفية تعامل الشاعر مع أدائه الشعرية ، ليست مطلقة ، وأذا هي محسوسة ( ينطق ) خضوع له الشعراء من قبل ، ويخضعون له من بعد . هذا المنطق هو المقصر التاريخ الشعري والتقاليد الشعرية . فليس تفرد عمل شعري تفرداً مبرداً ، بل إن معنى هذا التفرد هو فصاح الشاعر في أن يخلق علاقات جديدة — لغوية : وهي محسوسة بمفردات وقوافين ، وهي في الفن محسومة بنظم وتقاليد — تقيم بنية شعرية للماتزول هيكل التاريخ الشعري وتعدل التقاليد الشعرية .

إن الشاعر الحديث لابد شعره بداية لتاريخ حياته الشعرى ، وإنما بعد عمله (عادة بـ) التاريخ الشعرى لهذه الجماعة ، ولذلك فإنه ينحط من الموروث الشعرى (نموذجاً) ينحضى ، ويربى جمالياً على التماذج الشعرية الموروثة من حصر الأودع التي . إن الحركات الشعرية الأصيلة تنبئ إلى الكشف عن التقاليد الفنية الجمهرية الشعر القديم ، وتوجه إلى دلالة هذه التقاليد وتمثيلها لرفق . بالحاجات الروحية والجمالية الناشئة . ولهذا فإن هذه الحركات والمدارس الفنية لا تنهض إلا استجابة ليواعث تاريخية أساسية هي المفسر الموضوعي لظواهر الجمالية . لذلك فإن رصد جماليات (الحداثة الشعرية) (إنما ينهض على وعى دقيق بما هو جوهري متواصل من التقاليد الشعرية ، وربما لتحقيق من تعهد لها في ظل علاقات وملاحظات جديدة<sup>(١٠)</sup> . ويصدق ... هنا — أن نقول إن الشعر الحديث يفسر الشعر القديم<sup>(١١)</sup> . ويضم بعض الباحثين النظر إلى التراث الشعرى كله نظرة موحدة على (بنية المعنى) وارتباطها بالتقاليد الشعرية ، وليس على (بنية الشكل) وارتباطها بتلك التقاليد . فعنده أن المعنى بنية ومزجة واحدة وأما — مثلثين ونقاداً — نواجه في كل حالة — كل قراءة قصيدة — رمزاً . ويجب أن نفرغ من الاعتقاد بأننا نواجه مرة نصيحاً ومرة استعارة ومرة رمزاً . نعم إن الرمز متعدد للظاهر ، ولكن فكرة الرمز من حيث أنها تطلب المعنى . ويجب أن نعتد على مفهوم الرمز من أجل دفع فكرة (الأغراض الشعرية) ودفع الأوهام المتعلقة بوحدة القصيدة . وبدلاً من أن يدوس الشعر العربي دراسة الأغراض علينا أن نعرضه دراسة رمز . إن رموز الشعر — عنده — هي تقاليد . وتطور سيرة الشعر العربي هو تطور الدلالات التي أصابت هذه الرموز<sup>(١٢)</sup> .

علما حينما — هنا — من الأمرين جميعاً . فما زبده هو التوحيد الموجه إلى

كيفية مواجهة الشاعر لغة سواء تبادت في الاستخدام العادي ، أم تبادت في ترانها من التشكيل الشعري . ونعالج الأمر في فقرتين ، واحدة من جهة الشاعر ، والأخرى من جهة القارئ .

## ( ٢ )

يبتج الشاعر شكلاً ( معرفياً ) خاصاً . هذا الشكل المعرفي الخاص هو نفسه ثمرة لتعرف خاص على الواقع . أي أن "الشاعر يتعرف على واقعته تعرفاً خاصاً ويبتج حراً خاصاً من المعرفة بهذا الواقع . ولقد سبق القول — في فصل (المعرفة) من هذا البحث — إن هذا التعريف من المعرفة بالواقع ، الذي يحصله الشاعر ، يرتد مصدره إلى صلة الشاعر الجمالية بواقعته . إن ماعية هذا التعريف الخاص من المعرفة ماعية جمالية ، ومادته الطبيعية والمنجمع بظواهرها وظواهرها ، وبها الحياة النفسية العاطفية الروحية ، وأمانه القوى للمركبة والطبقات الذاتية . هذا التعريف الخاص من المعرفة هو سبيل التعريف الجمالي إلى خبرات جمالية فتأجها الوحي بالنحاس والتآلف ، والوعي بالحوارة والتوازن في اتجاه تحصيل عناصر النسبة والتآلف والتطابق ، وفي اتجاه الوحي بالتكويرات والتأرجح والأنماط .

ويؤهل نتج هذه الخبرات الجمالية التعرف الجمالي الوصول إلى ( معارف ) جمالية أعقد ، ويؤهل الوحي الجمالي لتحصيل هذه (المعارف) الجمالية: الوحي بحقيقة (الشاعر) — هو الوحي بحقيقة (التأخرم والانسجام) — والوحي بحقيقة (التأخرم) والوحي بحقيقة (الإبداع) ، كذلك فإن نتج هذه الخبرات الجمالية يؤهل الوحي الجمالي لتحصيل الوجوه الأخرى من علاقات العناصر الجمالية . وهذه الوجوه هي التأخر ، والتشون ، والتأخر . ويمن كل ذلك على نتج الخبرات الجمالية ، وعلى حصولها على (حقائق) الصفات والتأخر والحاصلات الجمالية في الظواهر والأشياء .

هذه الكيفية في إدراك العالم — إدراك العالم (مشكلا) — تحصل من تلاحق الشاعر (تشكيلا). فالقصيدة بنية رمزية ، فيها ( تنظيم للنظم ) ليس على نظم تنظيم الواقع المائل ، وإنما هو على نظم الصلات المتبادلة — والمتبادلة — في جوهر ذلك الواقع وحقيقته . يتم الشعر موازاته الرمزية للواقع بالكلمات . ويقوم تنظيم الكلمات في القصيدة على الوهم بالتناظر والتناغم والتناسب والإيقاع ، وعلى الوهم بوجوهها الأخرى من تنافر وتنفوذ وتناقض وينصع هذا التنظيم للكلمات في القصيدة عن مقابلات وتناقضات ووجوه وآلاف ووجوه لتنفوذ في الواقع النفسي والروحي والاجتماعي والطبيعي .

الشعر — بهذا — ضرب معرفي خاص لمرة الواقع ، ولتحرير هذا الواقع من المثل والجمود ، بالكشف عما يورثه من مقابلات وتناقضات (13) . وسهيل الشعر إلى هذا هو تعامل خاص مع الكلمات : يكلف عن طاقاتها التخييلية والرمزية ، بإقامة صلات جديدة بينها ، وإقامة تأثيرات متبادلة وعلاقات وأنظمة ترتيب وتأليف .

يسيطر إيقاع العمل الشعري — قبل تشكيكه — على الشاعر ويسيطر الشاعر على الكلمات ليشكل بها هذا العمل . إن الشاعر لا يتخيا فرحا توصيلا ، وإنما هو يراجه تشكيل الواقع بتشكيل يرازيه رمزيا . لذلك فإن الشاعر لا يبدأ بموضوع أو فكرة أو غرض ، وإنما هو يبدأ عمله عندما يوسم عليه الإيقاع الموجه إلى التشكيل . تومن سيطرة الإيقاع على الشاعر باللمحة الأولى للقصيدة التي لا يعرف الشاعر عنها شيئا قبل أن ينتهي من تشكيلها . يعني أن الشاعر يبدأ عملا لا يعرف ( نهايته ) قبل الانتهاء . العمل منه . لو كان الشاعر يتخيا توصيل ( غرض ) ليعرف ( حدوده ) قبل الانتهاء منه ، ولما كان تلك العناية القليلة المتوازية عن كبار الشعراء .



أثناء ( تنفيذ ) تشكيلاتهم الشعرية . يتعرف الشاعر من خلال الشعراء على قصيدته بعد أن ينتهي من تشكيلها . أما أثناء التشكيل فهو — الشاعر — يتعرف على صله خطوة خطوة ، وقد يباغت بمديد في خطوة ، وقد يتخبط لتحرير في خطوة أخرى . إنه — الشاعر — موجه بإيقاع مسيطر يطلب تشكيله ، وعمل الشاعر أن يلي ، بأن يضع الكلمات لطالب هذا التشكيل . إن نزوع الإيقاع إلى التشكيل يتحقق إذ يبين وينضج بتشكيل الكلمات له (١٥) . هذا التشكيل هو الذي يستدعي الكلمات ، وهو الذي يمسكها مراحمها في أنظمة الشعرية تحقق بنية القصيدة ودلالاتها الرمزية .

يتجاوز الشعر بالكلمات مدلولاتها المنطقية وطواحيها الإنشائية . ليست الكلمات — في الشعر — علامات ، بل هي كائنات . يستخدم الشعر اللغة العادية ، ولكن هذا الاستخدام يخضع لكيفية خاصة تنبئ — في القصيدة — إلى تنظيم لغوي مستقل . سيما — عن التنظيم المألوف للغة العادية : . . . إن أداة الأدب اللفظ . الأصب يصنع بالكلمات والكلمات لأن إشارات الكلمات تصدى لشيء ، نخل الأذنين ، قبل أن يسئل عليها الأدب . وهكذا فإن الأدب يستخدم أداة من في فاتها نتائج فعلية تشكيلية رمزية . فالأدب شكل رمزي فقط بمعنى ثانوي اشتغالي ، لأنه يستخدم نسقا من الأشكال الرمزية الجامعة ، وهو النسق الذي تدعوه اللغة . والعالم الذي تستدعيه اللغة إلى الوجود على الفور يستعمله الأدب على أنه مادة .. حلم . . . لا يصل الأدب كلية بحسب مناهج الإشارة أو المحاكاة

إن معنى قصيدة ما هو كامل ببنائها المعقدة وليس إشارات البسطة فقط . الأدب يستعمل الكلمات ، والكلمات إشارات ، لكنها تستعمل في الأدب كشيء . يبنى أكثر من الإشارة . فالأدب يستغل عناصر أخرى للكلمات إضافة إلى خطها الصيا

الإشارية ، كمثل قدرتها على الانظماء على إضائية ترواجياتها السميعة العقلية ،  
وارتباطها الخيم بكلمات أخرى . هذه الصفات الكائنة وغير المطورة في اللغة العادية  
تعد صفات خاصة في الأدب وهي تنصير بخصائص المحاكاة والإشارة في الكلمات  
لتخلق من الأدب نظاما رمزيا جديداً مختلفاً عن النظام الرمزي في اللغة غير الأدبية .  
الأدب يستعمل الكلمات ، والكلمات إشارات ، ترمز لأشياء سبقاً بطرق  
أخرى . غير أن الأدب ، واللغة نفسها في الواقع ، يستعمل هذه الإشارات بحرية  
كبيرة . فلي وسه أن يربطها بطرق غريبة تمام القرابة عن طبيعة الأشياء . المثال  
إليها عن الأدب يمكن أن يكون التماهي ، ويستطيع القارئ أن يحدث صبراً ،  
ويمكن لرجل أن يبرر فوس فزح . . . الخ . إن الإشارات اللغوية ، وهي في حد  
ذاتها مشدودة إلى الأشياء بصلوات وخصائص ثابتة ، مثال في الروابط الأدبية حرية  
جديدة للعمل . بهذا المعنى أيضاً يقدم الأدب نظاماً رمزياً شبه مستقل (١٢) . . .

ليست ( الأغراض ) من خاتمة التعاليد ، وإنما خاتمة التفاعيل (تشكيلات  
الكلمات ) . والتشكيل يستعمل الكلمة إلى موضعها في النظام القوي المحكوم  
بالبنيات الشعرية . والكلمة في موضعها من نظامها القوي ( معرف ) ما سبقها  
وما يلحقها ، وتتفاعل مع كليهما ، وتؤثر في كليهما ، وهذا النظام  
القوي — الذي يبرز دور الصوت في الكلمة وينظم الكلمات ويشكل الجمل  
في سياق خاص — يمدى بالكلمة مدلولها الجليد ووظيفتها الألفية . ويبدى  
نوع الإيقاع إلى التشكيل القيم الموسيقية للكلمات ، ليست وحدات مفردات ،  
ولكن أنظمة وتشكيلات .

### ( ٣ )

الشعر كيفية لغوية خاصة . يتعامل الشعر مع اللغة العادية بكيفية غير عادية .

فليست هناك - إذن - ( كلمات ) شعرية وأخرى غير شعرية ،  
وليس هناك ( لغة شعرية ) - أو شاعرية - وأخرى غير شعرية . وإنما يتعامل  
الشاعر مع كلمات اللغة العادية ، لكنه لا يتعامل مع ( النظام ) العادي لهذه اللغة .  
وبخلاف الشاعر النظام العادي لغة العادية لينخلق نظاماً آخر يحقق به موازنة والمعاد  
النفسي والفكري والاجتماعي - موازنة وعزية . ولا يخالف الشاعر النظام القنوي  
العادي مخالفة كاملة ، وإنما سيكون الشعر لغة مختلفة تماماً عن اللغة العادية . بل إن  
النظام القنوي العادي يعد ( أصلاً ) يخرج الشاعر عليه ويخالفه مخالفاً توتراً .  
لماذا كان الأصل - النظام القنوي العادي - عريقاً مستقراً - لا يقول جامداً ثابتاً -  
فإن إمكانات مخالفة ، إمكانات زلولة ، واسعة . بمعنى أنه يقدم عرافة النظام  
القنوي العادي واستقراره تكون إمكانات الشعر متنوعة وواسعة وغريبة . بل  
إن مخالفات الشعراء - النظام القنوي العادي وزلولاتهم له تصبغ - إن كانت حقيقية  
وموعزة - فتستمر وتعود إلى ( الأصل ) الذي خرجت عليه فصير جزء منه .  
إن التعامل الشعري مع اللغة لا ينطلق أنظمة لغوية فحسب ، بل إنه يدخل هذه  
الأنظمة إلى تاريخ اللغة العادية فيغنيها ويحدثها . إن الشعر يطور اللغة العادية  
ويحدثها . أن الشعراء لا يخلقون الشعر فحسب ، بل أنهم يخلقون اللغة أيضاً .

ومخالفة الشاعر النظام القنوي العادي ليست مطلقة . فهو - من جهة أولى -

لا يخرج عن ( قواعد ) اللغة العادية ، وإنما هو يخرج عن ( نظام ) هذه اللغة في  
التأليف بين الكلمات ونظمها وسياقها وتركيبها . وهو - من جهة ثانية - يخرج  
عن نظم اللغة العادية إلى ( نظام ) آخر . فعل الرغم من أن كل عمل شعري جديد  
هو أنظمة ومخالفات لغوية جديدة ، وعلى الرغم من أن لكل عمل شعري جديد  
بنية شعرية جديدة خاصة ، فإن لكيفية التعامل الشعري عامة - من دون الأنظمة

والعلاقات والنبات : علم الأسلوب — ( قياسها ) الذى يدرس و ( يفتد ) درساً  
وتقيداً دقيقاً .

بعبارة أخرى : إن العمل الشعرى الجديد لا يحتذى مثلاً سابقاً يد أمته ولا  
يحتذى بمثال مشهود ينتهى إليه . كذلك فإن الأصول والمبادئ الجمالية والقواعد  
والعقائد الفنية لا تمنع نطقاً لعمل شعرى لم يوجد بهد ، بل إن " نطق العمل الشعرى  
الجديد إنما يفسح عن نفسه بعد تعلم تشكيله . وعلى الرغم من كل هذا فإن الشعر  
يخالف نظاماً لغوياً ( قياساً ) ، لينتهى إلى نظام لغوى له ( قياسه ) . وذلك لأن  
الشاعر يخلق علاقات وتراكيب ونبات من في حقيقتها ( اختيارات ) من بين  
( ممكنات ) قائمة من قبل ، تبدى في ( مجموعات ) من الكلمات والعبارة والصيغ  
والنبات التركيبية .

إن الشاعر لا يخلق ( كلمات ) ، وإنما يخلق ( علاقات ) تخضع عناصر التأليف  
والنظم لسياق الدرس الدقيق <sup>(١١)</sup> ، بل إنها تستمع — وقد خضعت في تهارب  
ناجحة — للدرس السكى والإحسان للعرض .

مشكل الشاعر — إذن — مشكل ( تشكيل ) ، وليس مشكل ( توصيل )  
ولا مشكل ( تحميل ) . فليس ثمة معنى يريد الشاعر أن ( يوصله ) ، وليس ثمة  
( غرض ) يريد أن يعبّر عنه ، وإنما ثمة ( موقف ) من الواقع يسمى الشاعر إلى  
تشكيله . كما أن الشاعر لا يبتنى ( تحميل ) الصيغة والتركيب والعبارة ، وإنما هو  
يبتنى ( الجبال ) الذى يستحدثه بالعلاقات والتشكيلات القوية . فالجبال في نشاط  
هذه العلاقات والتشكيلات القوية ونسجها ، ليس خارجها ، ولا هو يضاف إليها .  
( التوصيل ) غاية النظام القوى العادى . و ( التحميل ) دخیل على النظام القوى

المادة ، وعلى النظام القنوي القسري . أما ( التشكيل ) فهذه الشاعر ومعه وسيلة إلى الجمال . إن الشاعر لا ( يصر ) عن الشعر الأول الذي استنزهه الإبداع ، وإنما هو يواجه هذا المثير ، وإنما تكون مواجهته لهذا المثير مواجهة تشكيلية . إن مكونات المثير الأول وعناصره - وهي نفسي وروحانية وفكرية واجتماعية - ترفض إلى أن تكون ( موقفاً ) للشاعر من واقعته الماثق والوضوحى . وتبدى هذه المكونات والعناصر نفسها - في ارتفاعاتها - للشاعر مشكلة ، يكمل وحسبها لديه بكمال تشكيلها فإذا كان الموقف لا يبدى نفسه لصاحبه الشاعر إلا " بكمال تشكيله . فإن الناقد لا يستخلص صفات هذا الموقف - غسباً وروحياً وفكرياً واجتماعياً - إلا من صفات التشكيل ذاتها وكل ( دلالة ) لا تنفرد إليها طريقة تشكيلها فإنها من ( طلب ) الناقد وليس من ( تشكيل ) الشاعر .

هنا يتحدد عمل الناقد النظري بدروس طبيعة الأنظمة والعلاقات القنوية التي يستحدثها الشعر في تعامله مع اللغة العادية . أى يتحدد هذا العمل بعلم الأسلوب حتى لا تكون نظرية الشعر تأملاً مفارقاً لظاهرة الشعرية . كما يتحدد عمل الناقد التطبيقي بدروس نشاط السياق والتركيب والبنية في العمل القسري - نتائج علم الأسلوب - حتى لا يكون نقد الشعر تمبيراً عن ( فكرية ) الناقد وليس درساً لتشكيل الشاعر .

ومن جهة طبيعة الأنظمة والعلاقات القنوية التي يستحدثها الشعر في تعامله مع النظام القنوي المادةى ، فإن علماء الأسلوب قد اجتهدوا ليان ( مادية ) لغة الشعر و ( مهمة ) لها ، ليكون هذا أصلاً - موضوعياً - نهض عليه مادية الشعر ومبته في طريقة الشعر عامة ، أرقى : علم جمال الشعر . أما عن مادية لغة الشعر ، فلقد سبق القول إن هذه المادية تتحدد في الناطقية الحلاقة التي تعمل من نشاط اللقد

في العمل الشعري — خاتما لأطلحة وعلاقات وتراكيب ونبات ذات دلالات  
ومعزة ثرة . كما أن هذه الماعية تتحدد بمقارنها بماعية اللغة العادية : فالأصل في ماعية  
هذه اللغة العادية الصيوع والتواتر العرفي ، والأصل في ماعية تلك اللغة الشعرية  
( الريادة ) إلى الخلق الفئري الجديد .

وعلى هذا فإن اللغة الشعرية ليست ( درجة ) من درجات اللغة العادية ، كما  
أنها ليست ( نوعا ) خاصا من هذه اللغة العادية ، وإنما هي — كما — قول —  
( كيفية ) خاصة في التعامل مع اللغة العادية بذهيرة كلماتها وقواعد صرفها ونحوها .  
هذه الكيفية هي أساس تلك الماعية . وهذه الكيفية هي الفصل في الفروق بين  
آلية التواتر في النظام الفئري العادي وقاطبة الخلق في النظام الفئري الشعري . وكما  
قلنا — في موضع سابق من هذه الوحدة — فإن القاطبة الحافظة ، وهي الأساس في  
ماعية اللغة الشعرية ، لا تخلق الشعر فحسب ، بل إنها تخلق اللغة العادية ذاتها .  
وذلك لأن ما يخلقه الشعراء — بشع وينواتر ويستقر في النظام الفئري العادي .

هذا من جهة الأصل في ماعية اللغة الشعرية . أما من جهة الأصل في مهمة هذه  
الغة — الريادة إلى الخلق الفئري الجديد — فإن لغة الشعر التي يهيئها — التشكيلية —  
بقدر ما تحفظه من هذه الريادة ، والتي هنا أن اللغة الشعرية التي يهيئها — التشكيل —  
بالشعر التي تحفظه من ( الريادة ) ، بحيث تجعل مهمة اللغة العادية — التوصليل —  
تتفوق العمل الشعري . ولا ينطلق الأمر هنا ( بعدد ) العناصر الفئرية القائمة  
في العمل الشعري ، وإنما الأمر يتعلق بكيفية عمل هذه العناصر ونشاطها أو أفعالها<sup>١١١</sup> .  
هذا — في كل عمل شعري — تنازع بين التوصليل وهو الأساس في ماعية اللغة العادية ،  
والتشكيل وهو الأساس في ماعية اللغة الشعرية

ومن جهة نشاط هذه الأطلحة والعلاقات الفئرية التي يستحدثها الشعر في تعامله

مع النظام القوي العادي ، وإنما قد عالجنا — في الوجدتين الأوليين ( ٢٠١ ) من هذا الفصل — هذا النشاط من زاوية طبيعة تلك الأنظمة والعلاقات القوية من زاوية المروق عنها ومن الأنظمة والعلاقات في اللغة العادية . أما هنا فتعالج الأمر من زاوية الفكر الثلاث : ( التوصل ) مهمة اللغة العادية ، و ( التجميل ) المهمة التي تصورها الفكر التغلبدى لعمل اللغة الشعرية ، و ( التشكيل ) مهمة اللغة الشعرية في الفكر القوي والتغدي الراهن . أي أننا نتأمل — هنا — دور تلك الأنظمة والعلاقات القوية — بعد إذ يابست أساساً في ( مادية الشعر ) — في تحقيق ( مهمة الشعر ) : إن هذا التحقيق إنما يتم — في العمل الشعري — بتأثير التفاعلين التوحيدي والتكميلي لخلق البنية والدلالة الرمزيين .

والتركيب والتصوير ليسا نشاطين منفصلين ، بل إن كلا منهما محاد للآخر في العمل الشعري ، وكلاهما معاً محاد للسياق الشعري الذي ينتهي نشاطه بالبنية الكلية القصيدة . ثم إنهما — التركيب والتصوير — كلتاهما اللوالب من خلال ما بينهما من العمل الشعري من مستوى دلالي رمزي هو جذاه للوازي الواقع — بمناصره اللغائية والوضعية — الذي صدر عنه الشاعر .

وبدل الانتفاق التاريخي لـ ( التركيب Structure ) — في اللغات الأوروبية — على طريقة بناء الشيء ، وإثباته<sup>(١٨)</sup> ، كما يقصد بهذه الكلمة — تركيب تنظيم الكل في أجزاء ، وتعاون وثيق بين أجزاء الكل التي تتوافق فيما بينها وتتكيف<sup>(١٩)</sup> .

ومناصر التركيب من ( الأصوات ) وطرائق فهمها في كلمات ، و ( الكلمات ) وطرائق تنظيمها في جمل ، فكل اللغات — بدون استثناء — تتكون أساساً من

أصوات لغوية ، وتجميع هذه الأصوات اللغوية — في معظم اللغات — في شكل كلمات . ومن التامر جداً أن توجد الكلمات منفصلة في الاستعمال اللغوي . فمن ناحية تتجمع الكلمات مادة في شكل مجموعات ، وحبثاً فطرية تنظم هذه الكلمات تصبح مهبة ، وربما متحركة في اللفظ كله . ومن ناحية أخرى غالباً ما تتعرض الكلمات نفسها لتغيرات مهبة في الصيغة تؤدي إلى تغيير في اللفظ .

فالتغيرات الحادثة داخل الكلمات نفسها تشكل موضوع علم الصرف الذي يختص بدراسة الصيغ ، وتنظيم الكلمات في نسق معين يشكل موضوع علم النحوي<sup>١٢١</sup> . فالتركيب — إذن — ( صوت ) و ( صيغة ) و ( علاقة ) . والأصوات حوامل اللفظ<sup>١٢٢</sup> .

ولقد وقفنا — في الرصدتين الأولىين ( ١ ، ٢ ) من هذا الفصل — عند الدور الأساسي الذي يمتد به التشكيل الصوتي في التركيب عامة ، وعند الدور الأساسي الذي يمتد به هذا التشكيل الصوتي في التركيب الشعري خاصة ، إذ هو — التشكيل الصوتي — عماد الموسيقى الشعرية ومفسرها ، وهو الذي يتجاوز هذه الموسيقى للقرارات العروضية .

وإنما نقف هنا عند تبه أول إلى ثلاثة أمور . أولها أن علماء العربية الأقدمين قد عطلوا مادة علمية متصلة بشعولات وخصائص صوتية بعضها ، من بين ذلك جعل حرف مكان آخر ( الإدخال ) وإدخال حرف في آخر ( الإدخال ) وما يقرب من ذلك من بدلات صوتية . وعلى الرغم من أهمية هذه المادة فإنها محدودة بالنسبة للدرس الصوتي عامة .



بل كانت معالجة الأصوات — في التراث النحوي والقنوي العربي القديم — أن تقف عند تفسير الإدغام لحسب<sup>١٢٩</sup>. وثالثها أن اللوروث النحوي والقنوي العربي وصف تكوين ( المقاطع ) — الوحدات الصوتية القنوية ( وبعض المصطلحات هنا حديث ) وصفاً قريباً — من حدة تكون للكلمات من مقاطع مفتوحة — يتركب للقطع المفتوح من حرف متحرك وحركة قصيرة أو طويلة — ومغلقة — يتركب للقطع المغلق من حرف متحرك وحرف ساكن — غير أن هذا الوصف لم ينف بيان دور المقاطع ووظائفها في التركيب وقاطعتها في التكوين الموسيقي لغة الشعر. وثالثها أن علم العربية القديم أصيل ( الثبر ) إجمالاً جعل ( علم العروض ) لا يكتف من الطائفت الموسيقية الشعر العربي إلا عن حواش محدودة .

ولقد وجه هذا التنبه الدراسات الحديثة الجادة — تمهيدية ( إبراهيم أنيس ) ، وتيسيرية ( محمد طارق الكاتب ) ، وتأصيلية ( شكري محمد عياوي كمال ، بريد )<sup>١٣٠</sup> — ولا تزال قابلة ، إلى الكشف عن طاقات ( الصوت القنوي ) وإمكانات الأحداث الصوتية القنوية ( المقاطع ) وحاصلها . المتجاوز للقررات العروضية — في إنارة الإيقاع الشعري ، وإلى الكشف خاصة عن دور ( الثبر ) الذي يقهر الإمكانيات الموسيقية لغة .

ولقد بدأ العروض الخليل — في هذه الدراسات الحديثة — غير مستغرق للموسيقى الشعر العربي ، ودعت بحوره تنكيلات إيقاعية بين تنكيلات أوسع تحقها كيفية الاستخدام الشعري لغة .

هذا من ( الصوت ) في التركيب . أما ( الصيغة ) فهي بناء الكلمة على مثال ، هيئة الكلمة الحاملة من ترتيب حروفها وحركاتها ، وهذه الهيئة تحصل اتصالاً متيناً

بتركيب اللمة ودلائها ، إذ لو تغيرت مبادئ تغيرت معانيها ، والوجهة - هنا - الإشارة إلى صلة التغيرات التي تعمى صيغ الكلمات - التغيرات الداخلية ( التحول الداخلي ) ، والقواعد والسوابق الصرفية ( الإلصاق ) - بالتركيب والموسيقى الشعرين وبكيفية الاستخدام الشعرى للغة عامة .

ومن ناحية التغيرات الداخلية ( التحول الداخلي ) فإن الجانب الأكبر من المفردة العربية يأتي من أصل ذي ثلاثة صوامع - الأصل الثلاثي - ويبقى هذا الأصل أساس هذه المفردة - يؤخذ من الأصل - الأغلب - أن يكون ثلاثياً - الشكون من أصوات صامتة لحسب كلمات متميزة بإضافة المصوتات داخل هذا الأصل - وإضافة هذه المصوتات ليست احتياطية ، وإنما من مقيدة نطاق المصوت وكيفية تصنيف الصامت الثاني أو الثالث من الأصل بمنزلة إضافة لمصدر آخر أساسي إلى إمكانيات هذه التغيرات الداخلية .

ومن ناحية القواعد - القواعد والسوابق الصرفية - فإن العربية تخص ( الإلصاق ) بأهمية كبيرة ، ولكننا - العربية - لا نملك من القواعد سوى عدد قليل ، جديدهم ، موروثة عن أصول السامية القريبة أو البعيدة ، وهي لم تنشأ منها جديداً ، ولا تنشأ منها كذلك هذا الجهد .

وعلى الرغم من أن القواعد في العربية محدودة وثابتة فإنها رسائل إثراء ذات بال . بل يمكن أن يكون هذا الضيق وهذا الثبات - في القواعد - سبباً ينتج أعلام الشاعر باب التصريف والتبديل والتغيير والإحلال ، أي حوسيل يمنح الشاعر وسعة تفوق حقيقته .

والفرغ من هذا الدرس لأوليات التشكيل الصرفي تبين دور هذا التشكيل

في التركيب والموسيقى الشعرية ، وتبين دوره الدلال خاصة والرمزي عامة .  
 ودرس هذا الجانب لا يزال أولياً ، لا يزيد عن تنبّهات متناثرة ، فربما قيل - من  
 حيث صلة هذا التشكيل الصرفي بالإيقاع والموسيقى الشعرية - إن القيام ببحث  
 حول الصيغ الموجودة سوف يبين عن أن اللغة العربية لم تستعمل لغوياً مقسماً من  
 الصيغ التي اختارتها ، فقد فُتحت شيئاً على أخرى : فالصيغ ذات الإيقاع الصاعد ،  
 أي التي تبدأ من مقطع قصير ثم تستمر على مقطع طويل ( وإجمالاً : الصيغ ذات  
 الإيقاع الموائم لا يسمى بالوزن الجموع ، وأحرفه ثلاثة : متحركان بدهما كان ) ،  
 هذه الصيغ تكررت كتابتها إلى أقصى حد ، وهي الصيغ :

فعل ، وفعل ، وفعل ، وفعل ، وفعل ، وفعل ، وفعل ، وفعل .

وربما قيل كذلك إنه يتأسس على التنبّه السالف ملاحظتان :

**الملاحظة الأولى** إنه ليس من قبيل المصادفات أن نلاحظ في الشعر إيقاع الأوزان  
 ذات الإيقاع الصاعد :

**الطويل :**

فعلان مفاعيلن فعلان مفاعيلن      فعلان مفاعيلن فعلان مفاعيلن

**والكامل :**

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

**والواو :**

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

( فعلن )

( فعلن )

## والجواب :

ستفعل قاعن ستفعل قاعن      ستفعل قاعن ستفعل قاعن  
( فعل )                              ( فعل )

واللاحظه الثانيه أن الأوزان اقلية الخط من القيرع نخذ لنفسها سلكا آخر  
بما اشتملت من عناصر ثابت في وحدتها الإيقاعية . هذه الأوزان هي : الخفيف ،  
والرمل ، والمشرح ، والمدد .

ويمكن إجمال ذلك بأن نلاحظ في العربية - من الجانب الصرفي - نوا كبراً  
في الصيغ ذات الإيقاع العائد ، وأن نلاحظ من ناحية أخرى في شعر هذه العربية  
خطاً كبيراً ، بل أكبر الخط للأوزان ذات الإيقاع العائد ، والمقارنة بين هذين  
الجانبين من أهم ما ينبغي أن يكون<sup>(١)</sup> .

فهذه إذن تنبأت أولية وجزئية تعين - بنحوصها واستكمال صحيحها وضبط طرائق  
بحث - على التكلف عن طائفت الصوت والصيغة وإمكاناتها الجمالية عامة والشعرية  
خاصة . ومن تنبأت فقير في ذات الوقت إلى أن درس هذه الطائفت والإمكانات  
لا يزال في أوله على الرغم من وجود مبررات صوتية وصرفية هائلة ، لكن هذا  
المورد - وهو ذخيرة أساسية لنهوض الدراسة الأسلوبية ونشوء علم جمال  
أدبي - لم تجاوز ظاهره بعمامة التوصل الفئوي إلى التشكيل الجمال الذي يتطلب اليوم  
إقامة درس علمي بالذات الفنية .

هذا - في : ( الصوت ) و ( الصيغة ) من عناصر التركيب - وجهتنا التي نقف  
عند حدود المحطة التي يمضيها علم الجمال الأدبي لدرس إمكانات عناصر التركيب

القوى من الرجة الجمالية، فليست وجهتا درس كل من هذه العناصر درساً مستوعباً لكافة إمكاناته وطاقاته، ولرجة الأندلس في تناوله ونقطة أصحاب علم الجمل الأدبي لهذه .

فهذه لا ينضج بها درس واحد ولا فارس واحد ، وإنما كانت وقفنا عند تلك التيمات الأولية في ( الصوت ) و ( الصيغة ) لأن درس الدور الجمالي لم ينفذ المتصرفون في بنية العمل الأدبي لا يزال في خطواته الأولى ، ولقد كانا سمعنا أن يقف الباحثون على هذا المنحى من الدرس . هذا عن النوجه الجمل في درس ( الصوت ) و ( الصيغة ) .

أما ( الملائقة ) — وعن المنصر الثالث من عناصر التركيب — فندرسها بنضج على أن النظام النحوي في العمل الأدبي عامة والعمرى خاصة جهالات تنبني في طرائق نظم الكلمات وحيثات التأليف فيها ، وفي أركان الجملة وخصائصها ، وفي ( تفاعل ) كل ذلك ، وفي ( قاطبة ) وآثره في بنية القصيدة من الجهتين التركيبية والرمزية . وفي درس هذا النظام النحوي نراث عربي قديم واسع ، وحيثاتنا أن تشيرته — ولستنا بمرغين له — إلى الرعي دور طرائق نظم الكلمات وخصائص تأليف الجمل في التعبير الأدبي ، وحيثنا أيضاً أن توجهنا إشارتنا في هذا الأمر إلى جهود ابن جني ( ت ٣٩٢ هـ ) ، والباقلاني ( ت ٤٠٣ هـ ) ، وعبد القاهر الجرجاني ( ت ٤٧١ هـ ) .

لقد رد الباقلاقي وجوهاً من إحياء القرآن الكريم إلى طرائق ( نظمه ) ، ونظر عبد القاهر إلى المنصر العربي من جهة ( النظم ) أيضاً ، وتوسع في هذا نظراً وتطبيقاً بلغ غاية جديدة . وينصرف هذا التراث القديم — النحوي والقوي والبلاغي

والنقدى - إلى جوانب من إمكانيات النظام النحوى وطاقاته ومن جوانب أساسية  
 في التدريس الجمالى ، وتغيب فيه جوانب أخرى يلتفت إليها علم الجاهل الأدنى .  
 وتقف - هنا - عند ما يتصل بالشعر .

لقد درس عبد القاهر بأمانة تامة - في كتابه : ( دلائل الإعجاز ) ،  
 و ( أسرار البلاغة ) - النظام النحوى وأركان الجملة ، وفصل عناصر هذا التدريس  
 إلى تقديم وتأخير ، وحذف وذاكر ، وتعريف وتكثير ، وقصر ، واختصاص ،  
 وفصل ووصل ، وإظهار وإظهار ، ووقف عند وظائف أدوات النطق وموانعها  
 ... الخ . وعند عبد القاهر فصل بين لفظ ومعنى ، ولول بسبق المعنى على اللفظ .  
 يقول إنك تقتضى في نظم الكلام آثار المعانى وترتيبها على حسب ترتيب المعانى  
 في النفس ( ١٢٧ ) .

ولأنه لا يتصور أن تعرف اللفظ لوحده من غير أن تعرف معناه ، ولا أن  
 تعرف فى الألفاظ من حيث هى ألفاظ ترتيباً ونظماً . وأنت تتوخى الترتيب فى  
 المعانى ، وتعمل الفكر هناك . فإذا لم لك ذلك أتبعها الألفاظ ، وتقوم بها  
 آثارها ، وأنت إذا فرغت من ترتيب المعانى فى نفسك لم تحتاج إلى أن تستأخر  
 فى ترتيب الألفاظ . بل بعدها تعرف لك بحكم أنها عدم المعانى ، وناجها لها ،  
 ولا حقة بها ، وأن العلم بمواقع المعانى فى النفس ، علم بمواقع الألفاظ المعانة عليها  
 فى الصل ( ١٢٨ ) .

لكن عبد القاهر يدع هنا إلى تأصيل ( النظم ) ، فلا يرى الكلمة إلا فى  
 ( علاقة ) ، ولا يرى العلاقات فى الجملة الشعرية إلا من جهة أنها أدوات جمالية .

لا تتفاضل الألفاظ - لديه - من حيث هي ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هي  
كلم مفردة <sup>(١٢٩)</sup> .

فإنك تجد من ثبث الرجلين قد استملا كلمة بأحبتها ثم ترى هذا قد فرغ  
السباك ، وترى ذلك قد لصق بالخضيش . فتركبت الكلمة إذا حصلت حقت  
من حيث هي لفظ ، وإذا استخضت المزية والشرف استخضت ذلك في ذاتها وعلى  
انفرادها ، دون أن يكون السبب في ذلك حال لما مع أعوانها المجاورة لها في النظم،  
لما اختلف بها الحال ولما كانت إما أن تحسن أبداً ، أو لا تحسن أبداً <sup>(١٣٠)</sup> .

وبعضي عبد القاهر في كتابه ليدل على الوظائف الجمالية للأصوات والتميز  
الكلمات وليبرز في النظام التحويلي أصراً ودهاق عامة لـ (وحدة الجملة) في التعبير  
الادبي عامة والتعريف خاصة .

إن صاحب علم الجمال الأدبي يبدأ من هذا التراث - تراث عبد القاهر وسابقيه  
ولاحقيه - من التحاء والتعريف والتفاد العرب الأقدمين - ليبرس (العلاقة) درساً  
جديداً - بأساس علمي ومنهجي جديد - يكشف عن التفاعل بين عناصر النظام  
التحويلي ، وعن تفاعل هذه العناصر وعناصر الأنظمة القترية الأخرى - أنظمة  
الأصوات ، وأنظمة الصيغ - كما يكشف عن فاعلية هذا النظام وآثاره في ( وحدة  
القصيدة ) من جهات الإيقاع والتركيب والدلالة الرمزية .

ومكنا بنا ( التركيب ) في أنظمة ( أصوات ) و ( صيغ ) و ( علاقات )  
كما بدأنا - التركيب - ليس محصلة لتجاوز عناصر هذه الأنظمة ومكوناتها ، وإنما  
بها محصلة لتفاعل بينها متبادرة ولفاعلية لها متآخرة . ولقد ذكرنا - في موضع سابق -  
أن الشكل يفسر أجزاءه . أي أن التركيب يفسر الدور الجمال لكل عنصر من

تلك العناصر في كل من الأنظمة القوية ، كما أن الدور الجهال لكل عنصر لا يتحقق إلا إذا كان متجهاً إلى إقامة التركيب . ليس لأي عنصر في نظام من تلك الأنظمة القوية دور جهال يعمل عن العناصر الأخرى المكونة لذات النظام القوي .

فالأدوار الجهالية لعناصر كل نظام لقوى إنما تقيد في علاقات هذه العناصر بعضها ببعض الآخر ، وفي تفاعلها وتأثيرها . وهذا هو نفس الشأن في النظام القوي . فليس لأي من تلك الأنظمة القوية دور جهال يعمل عن الأنظمة الأخرى المكونة لذات العمل القوي . فالأدوار الجهالية لهذه الأنظمة إنما تقيد في علاقاتها المتبادلة .

معنى الكلام هنا أن الخلق القوي - كبقية تعامل الشاعر مع اللغة - إنما يقيد في توجيه العناصر إلى مواضعها في نظامها ، وفي توجيه الأنظمة إلى علاقاتها في تركيبها ، تحقيقاً لتفاعل بين هذه العناصر والأنظمة ، وتحقيقاً لتفاعلية هذه العناصر والأنظمة في إقامة البنية الكاملة للعمل القوي .

هذا من جهة التركيب - وليس ثمة - في القصيدة - من شيء يخرج عناصر التركيب وعملها . فالنصير نشاط لقوى غير مغاير للتركيب ، بل إن نشاط عناصر التركيب وعملها هو نشاط نصيري أصلاً - الصور الشعرية أوسع بكثير عما وصفه البلاغيون القدماء من وجوه ( مجازية ) .

إن الفرس الأسلوب الحديث ينحط من ذلك الموروث البلاغي كبرة أساليب ، لكن هذا الفرس الحديث يستخلص جماليات تلك الطرائق ( المجازية ) - القصيدة والاستعارة - من خصائص تركيبها ومن أدوارها الجمالية في بنية القصيدة دلالتها الرمزية ، ثم يكلف عن صور شعرية في غير تلك الطرائق ، إذ يرد ( التصوير )



في عمل تلك الأنظمة الشعرية — الأصوات ، الصيغ ، العلاقات — في القصيدة .  
ويمكن أن نقول هنا دور ( الجاز ) القديم بالنسبة إلى ( الصورة ) حافظاء  
عن دور ( العروض ) القديم بالنسبة إلى ( الموسيقى ) : يضر العروس  
الحديث وجوه ( الجاز ) وأسس ( العروض ) بعمل الأنظمة الشعرية  
وحقائق التركيب ، ويهتس إلى الكشف — في اللغة — عن طاقات تصويرية  
وموسيقية تتضمن ( الجاز ) و ( العروض ) وتجاوزهما . فالصورة الشعرية  
أوسع بكثير من الجاز ، والموسيقى الشعرية أوسع بكثير من العروض .

كانت هذه الحدود تصل بالجهود الأولى لأصحاب علم المجال الأدبية عامة عرفى  
الفصل الأخير عرضنا لهذه الجهود في مجال الشعر خاصة . وهناك جهود أسلوبية  
أولية في مجالات أدب الرواية والمسرحية والقصة القصيرة . والأصل في كل هذه  
الجهود يان جهد الفنان من عمله الفني ذاته . وبعد هذا الأصل يتفصل — فلسفياً —  
أصحاب علم المجال الأدبي إلى فريقين : فريقاً لتأليين — وفي إصداراتهم الوضحيون —  
ويقف عند بنية التشكيل . وفريقاً للماديين ويحدد ( وحدة ) العمل الفني في جدول  
بنية التشكيل وبنية الوقت ، ويقرر البتين جميعاً بالبنية التاريخية للمجتمع .

# مراجع وهوامش

## الفصل الرابع

١ - من الترجمة الفلسفية ( الكل ينسر أجزاء ) ، راجع :

للرود ( ١٨ - ٢٨ - ٤٩ ) في الجزء الأول من مجموعة ( G. B. ) .

وللرود ( ٦٣ - ٦٦ - ٧٨ - ٩٦ ) في الجزء الثاني من نفس المجموعة .

وفي نفس الأمر راجع كذلك الفصل السادس ( ص ١٦١ ) من :

Claude Lévi Strauss : The Savage mind, London, 1968.

- ومن الترجمة الجالية ( دلالة بنية التشكيل الجمالي على بنية الموقف ) راجع :

بحث ( Scout (D. B. في مجموعة : (Man and Cultures) للشار إليها في

موضع سابق .

وبحث Goetz Wierold وبحث Peter Madson للشار إليهما في صورة

( Portice ) .

ومواضع متعددة من الفصل الأول، في كتاب لوسيان جولدمان .

The hidden god

- ومن الترجمة القنوية ( التركيب بحسب نشاط الأنظمة القنوية ) ، راجع :

الفصل الثاني ( ص ٦٥ ) من كتاب :

The word and verbal art

( م ٩ - علم الجمال )

وبحث William O. Hendricks بعنوان :

(linguistic contributions to literary science)

بالجلد السابع ( سنة ١٩٧٢ م ) من دورية (Poetics) .

وبحث Halliday ( M. A. K.) بعنوان :

(language structure and language functions)

في :

John Lyons (editor) : new horizons in linguistics. Penguin  
books, London, 1970.

٢ - راجع عن مدرسة ( براغ ) القفوية :

Vachek, (J.) : The linguistic school of Prague, Bloomington,  
1966.

وراجع عن المدرسة ( السوفيتية ) :

-- Thomas, L. L., The linguistic theories of N. Ja. Marr,  
Berkeley, 1957.

٣ - من دور البحث القوي الحديث في لغو. ( علم الأسلوب ) عامة

و ( علم الجمال الأدبي ) عامة ، راجع :

بحث William O. Hendricks المذكور إليه في دورية (Poetics) ، راجع

كذلك في نفس العدد من الدورية بحث :

Werner Abraham, Kurt Braunmüller

الذي كتبه بعنوان :

(towards a theory of style and metaphor)

وراجع كذلك مقدمة René Wellek لكتاب :

وكذلك كتاب :

— Hough, Graham : style and stylistics, London, Routledge and Kegan paul, 1969.

١ - كتب إبراهيم أنيس تصديرات لأعضاء من ( مجلة مجمع اللغة العربية ) من إحصاءات العقل الإلكتروني ((الكومبيوتر)) - ويقترح بعض العلماء له اسم : الحاسبة الآلى - ومجالات تطبيقه في البحوث اللغوية . ويعرض أنيس في هذه التصديرات جداً أشد ترك فيه مع على على موسى الوقوف على ملامح جديدة في تسج الكلمة العربية على أساس إحصاءات في الحروف الأصلية لمواد اللغة العربية ، إحصاءات الجذور لغة العربية بواسطة الحاسبة الآلى وتحت أجزاء من هذا العمل مستمدة موادنا من مجموعتين قديمتين هما : ( مصاحف اللغة ) الجوهري ، و ( لسان العرب ) لابن منظور . ويشير أنيس إلى أنه اعتنى بهذه الجداول الإحصائية إلى تفسيرات أنماطها في اللغة العربية .

ويعرض ملخصاً لبحث له تبين منه - مستخدماً هذه الإحصاءات - أن التفسير على الظاهرة التي سألها التعداد من علماء العربية ( الغالب للذكور ) هو اختلاف نسبة التفرع بين السلاسل الصوتية للجذور .

راجع الأجزاء ، الثاني والعشرين ( نوفمبر ١٩٧١ م ) ، والثالث والعشرين ( مارس ١٩٧٢ م ) ، والثلاثين ( نوفمبر ١٩٧٢ م ) من ( مجلة مجمع اللغة العربية ) .

٢ - راجع في هذا الأمر الأول ( مواجهة القاموس لمستوى تطور لغة جماعة

في عصره ) :

المقالة الخامسة والأربعين في الجدل الثاني ، والمقالة التاسعة والستين في الجدل الثالث ، من مجموعة (G. B.) .

وبحث Piter Madson الشار إليه في دورية (Poetics)  
وبحث فريمان : Freeman :

(linguistic approaches to literature)

في مجموعة : (1970) linguistics and literary style

ومراجع متعدد من الفصل الأول في كتاب : The word and verbal art

٦ - وراجع في هذا الأمر الثاني (مواجهة للقاصر لمراتد التشكيل المعنوي  
في شعر الجاهلية) :

بحث Werner Abraham, Kurt Bessonmoller في دورية (Poetics).  
ومراجع متعددة من الفصلين الثاني والثالث في كتاب :

style and stylistics

والصفحات من ٦٥ إلى ٧٣ في : The word and verbal art

٧ - طارق ياق : أسس نظم اللغة ، ترجمة أحمد مختار عمر ، نشر  
جامعة طرابلس ، ١٩٧٣ م ، ص ١ .

٨ - عبد النعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ٢٢ .

٩ - إبراهيم أنيس : من أسرار اللغة ، الأملح المصرية ، الطبعة ١٩٧٢ م ،  
ص ١٣٨ .

١٠ - عبد النعم تليمة وعبد الحكيم راضي : اللغة العربية ، الجهاز المركزي  
للكتب الجامعية ، سنة ١٩٧٢ م صفحات ١٥٦ - ١٥٧ - ١٥٩

١١ - مصطفى تاشف : نظرية المنفى والتغريب ، دار القلم ، سنة ١٩٩٦م ، ص ١٢٦ .

١٢ - نفسه ، صفحات ١٣١ + ١٤٠ + ١٤٢ .

١٣ - راجع في هذه المواقف الرمزية بواسطة التنظيم المنطقي :  
من ص ١٧٢ إلى ص ١٧٦ - ص ٣٧٦ وما بعدها في كتاب لورسيان جوفانسان :

The hidden god.

وبحث Werner Abraham, Kon Brunnmüller في دورية (poetics) .

وبحث Peter Madson في الدوريات نفسها .

ولاحظ هذه المصطلحات :

— في اللغة :

assimilation — لغة طيفة class language

التعرف القوي language identification — تغير دلالي semantic change

— وفي النقد :

صورة التركيب figure of speech — التركيب التبعي syntagma —

ترتيب الكلمات word order

راجع : التطور التاريخي لتلك المصطلحات في المجلدين الثاني والثالث من

مجموع ( G. B ) .

وراجع كذلك :

— Shipley, (J.) : dictionary of world literature, New york, 1970.

— Wallat, (R.): *concepts of criticism*, London, 1961,

١٤ — راجع ص ٥٨٨ وما بعدها من :

*Criticism: The major texts*

ومن ص ٦٥ إلى ص ٧٢ في :

*The word and verbal art*

ولعل موكاروفسكى Mocarovsky في :

*critical theory since plato*

١٥ — جراحام مر : مقالة في النقد ، ترجمة هي الدين صبيح ، مطبعة

جامعة دمشق ، ١٩٧٣ م ، ص ١٦٢ .

١٦ — راجع :

بحث Gots Winkold وبحث Peter Madson - انتشار إليها في دورية

(Poetics) .

ومواضع متعددة من الفصلين التالي والثالث في كتاب :

*style and stylistics*

١٧ — استفدت هنا بصورة أساسية من مجموعة موكاروفسكى :

*The word and verbal art*

ومن بحث Hendricks للشار إليه في دورية (Poetics) .

ومن بحث Halliday للشار إليه في :

*new horizons in linguistics*

١٨ — ماربري راي : أسس علم اللغة ، ص ٥٢ .

١٩ — هنري قلبش اليسوعي : العربية القصص ، نحو بناء لغوى جديد ،

نمر وب وحميق عبد الصبور شامين ، بيروت ، ١٩٦٦ م .

الخامس ( ١ ) ص ٢٩ : يعتمد المؤلف هنا على E. Benveniste لمصطلح (تركيب Structure) ، ويقترح بدفع بالتفسير بلومفيلد Bloomfield الذي أخذ به أغلب اللغويين الأمريكيين .

٢٠ - ماريو باي : أسس علم اللغة ، ص ٥٢ ، ص ٥٣ .

٢١ - عزيزي غليش اليسوع : التفكير الصوري عند العرب في ضوء  
سر صناعة الإعراب لابن جن . نمر وب وحميق عبد الصبور شامين . مجلة  
مجمع اللغة العربية ، الجزء ( ٢٣ ) ، سنة ١٩٦٩ ، ص ٥٣ .

٢٢ - المرجع نفسه .

٢٣ - بدأ المدرس الحديث - في جهود عرب ومشتغلين - الطريق إلى  
أن تبين الطاقات للموسيقية للغة العربية متحفة في الشعر العربي .

وكانت الخطوة الأولى على هذا الطريق من فهم جديد لمرض الخليل في ظل  
تأالج علم اللغة وعلم الموسيقى الحديثين .

وكانت الخطوة الثانية من الكشف - في اللغة العربية - عن طاقات وإمكانات  
موسيقية تتضمن ذلك المرض الخليل وتجاوزة إلى ضروب من الإبداع تنشأ  
من الكيفية الخاصة التي يتعامل بها الشاعر مع عناصر التركيب النحوي من أصوات  
وصيغ وعلاقات .

كانت ركيزة هذه الدراسات على اللغة والموسيقى ، واستعان بعض أصحابها  
بما يستطيعه العلماء من معاميل وجدداول وطرائق كمية وإحصائية .



وتعتمد بالدراسات ( التجريبية ) الجهود التي مهدت السبيل إلى المدرس القوي  
للعروض التحليل وقدسنا تحليلاته لتقوية أروية البحور .

وتعتمد بالجهود ( التجريبية ) تلك التي تصطبغ طرائق حديثة لتيسير توصيل  
ذلك العروض التحليل القديم .

أما الدراسات ( التأصيلية ) فهي التي تحاول الوصول إلى فهم جديد للعروض  
التحليل وتبعض طرائقها على أسس لغوية وموسيقية حديثة ، ثم تكشف عن أن  
ذلك العروض جزء من طاقات القرية وإمكاناتها الموسيقية :

كان إبراهيم أنيس من أوائل العرب المحدثين الذين صرغوا جهدهم إلى علم  
اللغة الحديث ، وإلى التجديد لمدرس طوائف القرية وأصواتها وموسيقيا ولغاتها حسب  
نتائج هذا العلم . وفي دراساته المتصلة بذلك المجالات اهتمامات واضحة بالقرع العربي  
وإشارات مرفقة إلى ضرورة تدريس هذا الفن بوصف الأصوات وعناصرها المقاطع  
ودور التسير .

ولكن كل هذه كانت مقدمات لم تعرض ولم تواصل لتصل إلى نتائجها . إذ لم  
يتخط أنيس في كتابه ( موسيقى الشعر ) التحليل والإحصاء التقليديين لأوزان التحليل  
والنتج التاريخي الأول لهذه الأوزان حتى العصر الحديث .

وهذا عمل علم يهدد لمدرسة الصوق والموسيقى والإحصاء ، ولكنه لم يبرز  
الأسس القوية لعمل التحليل ، ولم يعد بموسيقى الشعر إلى أوسع من ذلك العمل .  
راجع لإبراهيم أنيس — إلى جانب كتبه في الأصوات واللغة والهجاء —  
كتاب :

— موسيقى الشعر ، الأنجلو المصرية ، الطبعة الخامسة ، ١٩٧٨ م .

ومن أريد المحاولات ( التيسيرية ) محاولة محمد طارق الكاتب :

وأساس هذه المحاولة أن صاحبها وضع جداول لتكون مبدئاً لبحر الشعر تنحلي به وحالته ، وذلك بتحويل التفاعيل الخليلية إلى أرقام ثنائية ، وغاية تيسير معرفة وزن البيت وبحره ونوعه بتحويل الحروف المتحركة والسكونية إلى أرقام ثنائية ثم الرجوع إلى تلك الجداول .

ويقول إنه اعتدى إلى أن الخلافة التي تربط بين موازين الشعر العربي والرياضيات هي أن وزن الشعر العربي مبنى على التفعيلات حيث تتوالى الأحرف المتحركة والسكونية بأسلوب ونمط خاصين ، بينما يوجد في الرياضيات ما يعرف بالأرقام الثنائية التي يمكن بواسطتها تحليل أي عدد بالرقين ( صفر ) و ( واحد ) ، فيمكننا إذاً تحليل الحرف المتحرك في الشعر العربي بالصفر والحرف الساكن بالواحد .

ويتقدم صاحب المحاولة خطوة أخرى إلى التيسير باستعمال الحاسبة الآلي لخفضه أن وضع موازين الشعر العربي لأبهر الخليل على شكل جداول تختص على أرقام تدل على هذه الموازين ، يحصل بالإمكان استعمال الحاسبات الإلكترونية لفرض تحقيق وزن أي بيت من الشعر العربي ، طالما كان البيت موزوناً ضمن ماخصه هذه الجداول من أنواع البحر . واستعمال الحاسبات الإلكترونية — عندهم — لإيجاد موازين الشعر العربي قد يكون مقدمة لتفهم تركيب الشعر ومعاينه .

وراءه أن محاولة محمد طارق الكاتب — على أهميتها — بحسبنا وليست تيسيرية ، إذ أن غايتها تيسير تحصيل مقررات القروض الخليل ، لا تيسير هذه المقررات نفسها ولا فهمها .

راجع :

— محمد طارق الكاتب : موازين الشعر العربي ، باستعمال الأرقام التائية ، البصرة

الطبعة الأولى ، سنة ١٩٧١ م

ومن المحاولات ( القاصيلة ) الثتان :

١ — تقوم محاولة شكرى محمد ، عياد على إعادة النظر في علم العروض العربي بدراسة على أساس من علم الموسيقى وعلم الأصوات ، ونقله من الميبارية إلى الوصفية . وتطلب هذه الوجهة باحث لم يعرض لها العروض القديم : نوس خصائص الأصوات والمقاطع وطبيعة التبر في اللغة العربية ، ودرس الإيقاع وصلته بالموزن الشعري بالبحث في موازين الشعر العربي حسب معرفة دقيقة لأصول الموسيقى النظرية مع لمح ما بين الشعر والموسيقى من فروق في استخدام الإيقاع . ووجه هذان الأمران — نتائج علمي الأصوات والموسيقى — صاحب المحاولة إلى مدخلين متداخلين لدراسة العروض العربي .

الأول هو المدخل التقني : ويحاول فيه العروض باعتباراه شكلاً تقنياً ينضج تدريجاً على معرفة خصائص الأصوات التقنية ، وعلى أصل هو أن هذه الأصوات التقنية لا قيمة عروضية لها إلا إذا انتظمت على أساس موسيقى .

ولما كانت الوحدة الزمنية في العروض هي المقاطع التقنية ، فإن صاحب المحاولة يأخذ بما أغفلت به الدراسات الحديثة لشعر العربي . فقد نظرت هذه الدراسات — وأنها مستترقن — إلى الأجزاء التي ردت إليها التفاعيل — وهي الأسباب والأوزان — فوجدتها غير صالحة لتحليل الأصوات التقنية . وتحول أصحاب هذه الدراسات إلى ( المقاطع ) ، ورأوا أن هذه الوحدات السبعة في تحليل الأصوات التقنية ، على اختلاف الفئات ، هي أصلح ما تنقسم إليه التفاعيل .

ونجد حياً لهما اعتبار المقاطع أساساً لأوزان شعرية وضماً جديداً للعروض العربي يكشف عما فيه من مراعاة النسب ، ولم يكن التقسيم إلى أسباب وأوتاد أو إلى متحركات وسواكن قائماً على كشف هذه النسب ، التي لا تقوم أوزان الشعر ، في أي لغة من اللغات ، بغيرها .

ويشكرى عباد كون اللغة العربية لغة بصرية وكون عروضها عروضاً بصرية ، ورُجِعَ إلى اعتبارها لغة كنية . ولا يعني أن العربية خالية من الثبر ولا أن الثبر لا يورثه في العروض العربي . فقيمة الثبر في موسيقى الشعر العربي — عند — من أنه يضيح المجال الشاعر لتتويع الإيقاع ، أو أنه يمكن الشاعر من إحداث التأثير الذي يريده بإيقاع التوافق والتناغم بين عدد من العناصر التي تتواف معاً موسيقياً للشعر .

وعنده أن مراعاة الثبر القوي ليست ، وحدها كل ما تحتاج إليه نظم الطبيعة الموسيقية للشعر العربي ، فقد وجد أن موسيقى الشعر تتأثر بعامل القوي علم آخر ، وهو النغم أو تغير درجات الصوت .

والثال هو للدخول الموسيقى : ويبحث فيه صاحب المحاولة الإيقاع وصلته بالوزن الشعري ، ويدعو إلى الاسترشاد بالوزنين الموسيقية في دراسة الموازين الشعرية . ويبرز بين الوزن الشعري والإيقاع الشعري ، فالأول أخص من الثاني ، فليس الوزن إلا قسماً من الإيقاع . والإيقاع نسب زمنية .

ويقوم الإيقاع الشعري على دعائنين من السك والثبر ، مما يختلف وطيفه كل منهما في أطر بعض الفئات المختلفة . ويقع الإيقاع الشعري خصائص اللغة التي يتال فيها الشعر .

وقد لعب طول المقاطع وأصغر دوراً عاماً في بعض اللغات فاق أهمية التبر  
نفسه ، وإن كان التبر - في الأصل - من أهم أسباب الطول ، فلي مثل هذه اللغات  
يصبح العامل الأهم في الإيقاع هو مراعاة النسب العددية بين الأصوات .

واختلاف هذه النسب العددية ، وكذلك اختلاف مواضع التبر ، هما متناً  
( الأوزان ) المختلفة . والإيقاع الخاص لوزن من الأوزان يأخذ من التبريب الخاص  
المطرد للمقاطع هذا الوزن أو أزمته . الإيقاع - إذن - اسم جنس والوزن  
نوع منه .

وكذلك يستعمل الإيقاع أحياناً دلالة على وجود التناسب مطلقاً ، وأحياناً  
أخرى لإبراز هذا التناسب وتحقيق وجوده .

وتقريباً القروض القديمة - من هذه الجهة - يرى شكري عباد في تفاعيل الخليل  
تصريحاً للأوزان العربية يمكن إستخدامه والاستفادة منه ، وإن كانت غير مستفيدة  
ببيان طبيعة الإيقاع في هذه الأوزان . كذلك يرى في قواعد الزحاف والعمدة لهذه  
التفاعيل ظواهر مستفيدة من الشعر العربي ، ولا يمكن تفهيمها إلا باستقراء . مماثل أو  
أوسع لقواعد القروض الخليل - هذه - أشبه بإطار نحاول ملأه بدراسة الإيقاع  
ودراسة الإيقاع من الأمم ، لأنها يمكن أن تملأ القوانين الشكلية لموسيقى الشعر  
العربي ، فنسوف على القواعد الجزئية التي يرصدها القروض الخليل ، وتبين ما بينها  
من ارتباط ، ومقدار ما فيها من تسجيل واقعي لطرائع الأوزان الشعرية ، وما فيها  
من فروض نظرية لا صلة لها بهذا الواقع ، ويمكننا - من ثمة - أن نلبيح إمكان  
الزيادة في هذه القواعد أو النقص منها .

راجع :

— شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي ( مشروع دراسة علمية ) ، دار  
المعرفة ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٨ م .

٢ — واقوم محاولة كمال أبو ديب على اتخاذ الشعر ودوره في خلق الإيقاع  
أساساً للبحث .

وقدم صاحب المحاولة أسساً نظرية لتحليل إيقاع الشعر العربي باستخدام التقوى  
( — — — — — ) أو ( فا ، عل ، علن ) .

ويرى أنه هذه التقوى يمكن وصف التشكلات المعروفة في الشعر العربي . لكن  
الواضح — كما يقول — أن حركة الإيقاع وعلاقات التقوى فيه ، حركة أصلية عارضتها  
طبيعة اللغة فأتت بما تكونها تتأصلت صورية .

ويرى أن الشعر العربي يقوم على نظام إيقاعي ذي أسس معقدة يلمس تركيب  
التقوى والعلاقة بين هذه التقوى ، والشعر المجرد التابع من هذه العلاقة ، أدواراً  
جوهرية في صياغتها .

ويعرض فرضية في طبيعة الشعر التقوى في العربية ، وعلى أساس هذه الفرضية  
يبنى طريقة في تصنيف مواقع الشعر الشعري المجرد في التشكلات الإيقاعية في  
الشعر العربي .

ثم يدرس نفاخ الشعر الشعري التي تنتج من اتباع الطريقة المتبعة في التحليل  
ويصل إلى الملاحظة المعقدة بين التبرين التقوى والشعري ( والشعر البيهوي ) ، وينتهي  
إلى أن الصيغة الإيقاعية الشكلية ليست من الشعر هي تبلور التفاعل بين أنواع الشعر  
الثلاثة في إطار تركيب التقوى فيه .



الفهارس





## فهرست تحليلی

### الفصل الأول

#### التعرف الجمالی

( كيفية التعامل الجمال مع الواقع مدخل إلى طبيعة الصلة الجمالية به )

ص ٩ - ص ٢٦

المادة الاجتماعية لعلاقات البشر بالطبيعة ، وصياغة مفهوم ( الواقع )  
و ( المجتمع ) .

المادة الجمالية للفن وصياغة مفهوم ( الجمال ) و ( الفن ) . الواقع أهم من  
المجتمع ، والجمال أهم من الفن .

المفهوم الصحيح للواقع والطبيعة الصلة الجمالية به مدخل إلى لفهم الصحيح  
للمجتمع والطبيعة صلة الفن به .

( ١ )

كل صلة بالواقع ( الذي يضم الطبيعي والاجتماعي ) صلة اجتماعية .

الجمال في الطبيعة والمجتمع .

الجمال في الطبيعة .

الجمال في الجمع .

العلاقة بين الجمال في الطبيعة والجمال في الجمع .

يبدى (الرائع) من عناصره الجمالية بقدر تقدم البشر في علاقاتهم بالطبيعة وفي علاقاتهم الاجتماعية .

## ( ٢ )

وجود العناصر والخصائص والصفات الجمالية موضوع لا يتوقف على الزمن

بـ ، إذ هو وجود مستقل عن إرادة البشر وإدراكهم ومعرفتهم .

يرتبط الزمن الجمالي بالتقويم الجمالي الذي يتغير من طور إلى طور .

## ( ٣ )

عملية التعرف الجمالي أساسية في الحياة البشرية .

ثلاث مشكلات علمية وفكرية في طبيعة التعرف والتقويم الجماليين .

منحنيان في البحث .

الحصول والوصول بين التحقق في الزمن والتحقق بالتشكيل .

لكل من التعرف والتقويم تاريخ اجتماعي محدود بفترة الجماعه .

## ( ٤ )

حد التعرف وحدوده . هو السبيل إلى عمليتي التجريد والتعميم .

تأثير هو الأساس الأول للتعرف .

تأثير بين الحواس المدركة والمستدعية وتأثير بين الصفات المدركة .

التعرف سيبل بيان المحسوسية والتوجيه .

التعرف سيبل المعرفة ، وليس سيبل العلة .

( • )

أساس ( العلة ) التفوق وهو ثمرة الإحساس .

القبول أن الإحساس آثار صفات للتدرك للموضوعية وعناصره على حراس  
التدرك للثبات والاستدعية . نتيجة التعرف ( التعميم ) ، وبنتيجة الإحساس ( التخصيص ) .  
يتبين كل إحساس بتفوق يحدده ، ويكون الإحساس حالياً إننا انتهى بتفوق  
جمال .

العلة الجمالية هي تعامل جمال مع الواقع .

هذه العلة ذات طابع اجتماعي .

## الفصل الثاني

### للمعرفة الجمالية

( الترجمة مدخل إلى الماهية )

ص ٢٧ - ص ٦٠

معارضة المحتوى للمعرفي الإدراك والتفسير . المعرفة ليست ( علماً )  
ولكنها ( المائدة ) العقلية والفكرية الطماء ..

معارضة سلامة التفريق الجمالي .

العلم والفن :

فن التضاد بينهما وتبويب كل منها .

تفريق المعرفة الجمالية .

موقف نقدي من المناهج الفكرية في تمييزها المعرفة الجمالية .

المقالة المرحلية والمثالية الثانية .

المؤيدون المتنافسون يقيمون .

العلم يتجاوز طلب ( الواقع في الفن ) إلى طلب ( الفن في الواقع ) .

عناصر ( الموقف ) في العمل الفني لا تبدو إلا بقرائن تفكيكية .

خصائص ( الجمال ) وخصائص ( الفن ) .

( ١ )

الصلة الجمالية ذات ( طبيعة ) فردية ثابتة و ( طوائف ) اجتماعية .

ثمرة الصلة الجمالية تفادك في تكوين المثل الجمال الأهل للجماعة .  
 العلاقة بين الصلة الجمالية والعلاقات الاجتماعية من ناحية وبين الصلة الجمالية  
 وصور البناء الثقافي المختلفة من ناحية ثانية ؛  
 نشوء الصلة الجمالية ونشوء المثل الجمال الأهل .  
 ألقاً النشاط العمل الحاجات الجمالية .  
 ولد ( العمل ) ( الانفعال ) .  
 الخبرة الجمالية ثمرة لكيفية تامل عناصر مع الواقع .  
 الرمز بالجناس والتألف .  
 الرمز بحقيقة ( التأخر ) .  
 الرمز بحقيقة ( التأخر والانسجام ) .  
 الرمز بحقيقة ( التناسب ) .  
 الرمز بحقيقة ( الإيقاع ) .  
 الوجوه الأخرى ( التأخر ، التأخر ، التأخر ... الخ ) .  
 من علاقات العناصر .  
 الصلة الجمالية تزعم إلى التعديل والتغيير والتطوير .

## ( ٢ )

الجمال أشمل من الفن .  
 ( تاريخ الفن ) لا ( ينحصر ) كل العناصر والخصائص والصفات الجمالية .  
 يعرف الجمال كالمثل الفني في طبيعتهما ، والمثل الأهل الجمال كالتاريخ الفني  
 في تاريخيتهما .  
 التاريخ الفني للجماعة ما كس مراحلها ، المراحل التاريخية في حياة هذه الجماعة .  
 مشكلات نظرية ومنهجية في التاريخ الفني .  
 أولاً: مشكلة ( الاستقلال الفني ) لتطور صور الثقافة .

ثانيا : مشكلة ( خصوصية الظاهرة الفنية ) بين صور الثقافة المخطقة ، وحرمة هذه الخصوصية بالاتجاه الأساسي في البناء الثقافي من ناحية وحرمان التطور التاريخي لهذا المجتمع أو ذلك من ناحية ثانية .

تاريخان متعاقبان للفن :

في الأول كان المنتج ( جماله في نفسه ) ، وفي الثانية كان المنتج ( نفسه في جماله ) .  
تصور ( منهجية ) حاجلة للتأريخ للفن .

## الفصل الثالث

### العارف الجمال

( الدور الثامن مدخل إلى المهنة )

ص ١١ - ص ١٦

يدور المفرد الفكري والمنهجي الثامن حول ( علم الفن ) .

المبدأ الموجه الآن هو درس الظاهرة الفنية في ذاتها ثم في علاقتها .

إن المشكل الذي يواجه الفنان مدخل تفكيكي .

نقوم ثمرة التحج التأمل في درس الفن وفي التاريخ له :

التوازن الأخلاق عند الكلاسيكيين ، التوازن النفسي والاجتماعي عند

الرومانسيين ، التوازن السلوكي عند الواقعيين .

المدخل الصحيح في أمرين : صلة الفنان بعلمه الفني من جهة طبيعة التعرف

الجمال ، و صلة الفنان بجمهوره من جهة المعرفة الجمالية :

( ١ )

صلة الفنان بعلمه الفني من جهة التعرف الجمالي :

ينضج الفن ببناء ومزج مواز لبناء الاجتماع ، حيث يبرز في هذه الموازنة -

تفكيلا - كل ما يعود به الواقع .



يميل التلويح الفني إلى التكوين والتجديد والحفاظ ، ويميل العمل الفني إلى التمدد والتطور والتغير .

تتأرجح بين عناصر الموقف في العمل الفني من ناحية وحقائق التشكيل هذه العناصر في ذات العمل الفني من ناحية ثانية .

وتتأرجح بين حقائق التشكيل في العمل الفني من ناحية وتقاليد التاريخ الفني من ناحية ثانية ، وتتأرجح بين تشكيل جمالي في العمل الفني يسمي إلى التحرر من ناحية وتشكيل تاريخي اجتماعي في الواقع يسمي إلى التقييد من ناحية ثانية .

احتراز حول الأساس المثال الفني يحصل من ( الفيز ) أصلاً ( لتعارض ) . واحتراز حول اجتهاد من اجتهادات الفكر المادي يحصل بالجدل — في العمل الفني — بين الموقف وتشكيله ومفرد ذلك في صلة الفرد بالاجتماعي .

لا يبين الموقف — حتى لصاحبه الفنان — إلا بعد تشكيله .

إشكالية الفنان إشكالية ( تشكيل ) لا إشكالية ( توصيل ) .

التشكيل مدخل إلى الموقف وليس العكس .

## ( ٢ )

صلة الفنان بجمهوره من جهة طبيعة المعرفة الجمالية :

( الفني في الواقع ) لا ( الواقع في الفن ) .

ليس ثمة مثل سابق للعمل الفني ، وليس ثمة مثال يتبنى إليه .

إن القواعد الفنية والأصول والبائس الجمالية والتقاليد الفنية لا تمنع ( خطأ )

لعمل فن لم يوجد بعد إنما يتم الخط بإنهاء التشكيل .

صلة القرص بالتاريخي :

ماهر التاريخي يقترن بمروعة استراتيجيته كاملة من حياة الجماعة .

التاريخي مفسر القرص .

صلة الجمال بالأخلاق : إذا صححت المراجعة التشكيلية فإن هذا يعني المادالوحي

الجمال بالروح التاريخي الأجنبي لدى الفنان ، وإذا صحح — في العمل الفني —

التشكيل والموقف فإن هذا يعني الماد الجمال بالأخلاق لدى الفنان . الفن في

سبيل الحرية .

## الفصل الرابع للمعروف الجمالي

( كيفية التعامل مع الأداة مدخل إلى التشكيل )

ص ٩٧ - ص ١٤٤

يختلف الشعر والنثر في ( الكيفية ) التي يتعامل بها كل منهما مع أداة واحدة من اللغة .

الأخلاقيون والجمالون يحافون العلم . السيل القويم هو البدء بالمعانيات .

مادة الشعر من ( كيفية ) خاصة في التعامل مع أداة عامة .

( بنية التشكيل الجمالي ) لها دلالتها النهائية التي تبرز في ( بنية الموقف ) .

القصيدة ( بنية ) لغوية مركبة يكتنف تفاعل عناصرها من موقف الشاعر .

وحدة القصيدة : نمرة الجدل بين ( بنية التشكيل ) و ( بنية الموقف ) .

يخلق النشاط القوي في القصيدة ( أنظمة ) لغوية - من الأصوات والصيغ

والعلاقات - ينتج ( التركيب ) من تفاعلها وتآزرها .

أدوار ( دلالة ) من الجانب الآخر من السياق الشعري .

نجاح الشاعر أن يصل النشاط القوي ( نشاطاً خالصاً ) أي أن يكون بعض

تلك الأنظمة القوية ( صورياً ) وأن تكون كافة تلك الأنظمة القوية ( أنظمة

رمزية ) .

يرجع العمل الخالق للنشاط القنرى كل عنصر إلى موعنه من نظامه ، كما يرجع كل نظام إلى علاقته بغيره ، محدداً لسياق الشعرى وجهته نحو البناء الشعرى الكامل .

ليست القصيدة نصاً لغوياً ولكنها كيفية خاصة في التعامل مع اللغة ، وليس صاحب علم الجمال الأدبى عالم للغة ولكن علم اللغة الحديث أداة أولى لتأسيس (علم الأسلوب) خاصة و (علم الجمال الآفنى) عامة .

## ( ١ )

يراجع الشاعر أمرين : مستوى تطور لغة مجامعته في عصره ، وراثت التشكيل القنرى في شعر المجاعة :

أسمى القصيدة إلى الوجود ( التشكيل الجمالى ) من خلال الوجود ( الواقع القنرى ) .

إن صفة ( الجذبة ) التى تصف بها كيفية تعامل الشاعر مع أدوات القنرى ، ليست مطلقة ، وإنما هى محكمة ( يتفق ) هو القصر الخارج الشعرى والتقاليد الشعرية . معنى تفرد العمل الشعرى . الشعر الحديث يفسر الشعر القديم . دفع فكرة ( الأعراض الشعرية )

## ( ٢ )

القصيدة بنية رمزية يقيما ( تنظيم لفظى ) ليس على نظم تنظيم الواقع المائل ، وإنما هو على نظم الصلات المتبادلة – والمتجددة – فى جوهر ذلك الواقع وحقيقته . يقيم الشعر مواداته الرمزية للواقع بالكلمات .

ويقدم تعظيم الكلمات في التصديده على الوعي بالتناظر والتناغم والتناسب والإيقاع ، وعلى الوعي بوجودها الأخرى من تنافر ونشوز وتناقض .

يسيطر إيقاع العمل الشعري ( قبل تشكيله ) على الشاعر ، ويسيطر الشاعر على الكلمات ليشكل بها هذا العمل .

إن الشاعر موجه بإيقاع مسيطر يطلب تشكيله ، ويصل الشاعر أن يلي ، بأن يضع الكلمات لمطالب هذا التشكيل .

يتجاوز الشعر بالكلمات مدلولاتها المنطقية وطوايعها الإشارية ، إذ ليست الكلمات - في الشعر - علامات بل هي كائنات. ليست (الانحراف) من خالقة القصائد ، وإنما خالقة القصائد هي ( تشكيلات الكلمات ) .

يؤدي ذبوع الإيقاع إلى التشكل الفني الوسيطية الكلمات : ليست وحدات مفردات وإنما أنظمة وتشكيلات .

### ( ٣ )

الشعر كيفية لغوية خاصة .

يتعامل الشاعر مع اللغة المادية بكيفية غير عادية .

لا يتعامل الشاعر مع ( النظام ) المادي للغة .

إن الشعراء لا يخلقون الشعر لحسب ، بل إنهم يخلقون اللغة أيضاً .

يحالف الشعر نظاماً لغوياً ( قياسياً ) ، لينتهي إلى نظام لغوي له ( قياس ) .

لا يخلق الشاعر ( كلمات ) وإنما يخلق ( علاقات ) .

( التوسيل ) غاية النظام اللغوي المادي ، و ( التجميل ) دغيل على النظام

اللغوي المادي وعلى النظام اللغوي الشعري ، أما ( التشكيل ) فهبة الشاعر وسيلة إلى الجمال .

الترجمة الفلسفية : درس طبيعة الأنظمة والعلاقات الفنية ، ودرس نشاط  
السلطان والتركيب والبنية في العمل الشعري :

من جهة طبيعة الأنظمة والعلاقات الفنية :

الاجتهاد لبيان ( ماهية ) لغة الشعر و ( مهمة ) لها .

للماهية فاعلية خلاقة . تحصل من نشاط اللغة خالفا للأنظمة وعلاقات وراكيب  
وربما ذات دلالات رمزية .

اللغة الشعرية لا تخلق الشعر فحسب ، بل إنها تخلق اللغة العادية ذاتها ، لأن  
ما يخلق الشعر ، يشيع وينتشر في النظام الفكري العادي .

والهمة - التشكيل - تتحقق بالرباط إلى الخلق الفكري الجديد .

تأرجح - في كل عمل شعري - بين التوصليل وهو الأساس في ماهية اللغة  
العادية ، والتشكيل وهو الأساس في ماهية اللغة الشعرية .

ومن جهة نشاط السلطان والتركيب والبنية في العمل الشعري :

دور الأنظمة والعلاقات الفنية في تحقيق مهمة الشعر .

تأثير التفاعلات الفكرية التركيبية والتصورية لخلق البنية والدلالة الرمزية .

التركيب والتصور ليسا نشاطين منفصلين .

الاستغناء التاريخي لكلمة Structure .

التركيب : ( صوت ) و ( صيغة ) و ( علاقة ) .

الصوت : التشكيل الصوتي عند الموسيقي الشعرية ومنسجما ، وهو يتطور  
في المقدمات العرضية .

طائفت ( الصوت الفكري ) وإمكانات الرصدات الصوتية الفكرية ( المتأخرات )  
في إقامة الإيقاع الشعري .

دور ( القبر ) في تفسير الإمكانات الموسيقية للغة .

الصيغة : صلة التغيرات التي تعبر صيغ الكلمات - التغيرات الداخلية ،  
والواحد والسوابق التصريفية ( الإلتصاق ) - بالتركيب والموسيقى الشعرية  
وبكيفية الاستخدام الشعرية للغة عامة :

لم تستعمل الحرية قديماً متساوية من الصيغ ، وإنما فضلت صيغاً على أخرى .  
الصيغ ذات الإيقاع الصاعد .

يلاحظ في الشعر إيقاع الأوزان ذات الإيقاع الصاعد .

العلاقة : النظام الشعري في العمل الأدبي عامة والشعر خاصة بحاليات تبدي  
في طرائق نظم الكلمات وميثاق التأليف فيها ، وفي أركان اللغة وخصائصها ،  
وفي ( فاعل ) كل ذلك ، وفي ( فاعله ) وآثاره في بنية القصيدة من الجهتين  
التركيبية والرمزية .

( النظم ) عند عبد القاهر الجرجاني : لا يرى الكلمة إلا في ( علاقة ) ،  
ولا يرى ( العلاقات ) في الجملة الشعرية إلا من جهة أنها أدوار جمالية .

تقرأت الجاهل القديم ( وحدة الجملة الشعرية ) ، علم الجاهل الأدبي ( وحدة  
العمل الشعري ) .

## فهرست عام

- مقدمة ص ٤ — ص ٨
- الفصل الأول : التعرف الجاهلي  
( كيفية التعامل الجاهلي مع الواقع مدخل الى طبيعة الصلة الجاهلية به )  
ص ٩ — ص ٢٦
- الفصل الثاني : المعرفة الجاهلية  
( التوجيه مدخل الى القابعة ) ص ٢٧ — ص ٦٠
- الفصل الثالث : العلوق الجاهلي  
( المورد التوجس مدخل الى المبهة ) ص ٦١ — ص ٩٦
- الفصل الرابع : المعروف الجاهلي  
( كيفية التعامل مع الاداء مدخل الى التشكيل ) ص ٩٧ — ص ١١٤
- خاتمة . ص ١١٥ — ص ١٥٩



رقم الإيداع بدار الكتب المصرية

١٩٤٣/٩٧٨م

الترقيم الدولي

٦ - ٦٨ - ٧٢٥٧ - ٩٧٧

مطبعة دار نشر النهضة

٢١ شارع كامل صحتي بالقاهرة

٧٦ - ٩١٦

